This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

UC-NRLF
$B 190 502

Bulthaupt

# Dramaturgie

des

# Schauspiels

* * *

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

*Class*

# Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

III. Band.

## Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube.

Mit einem Anhang:

**Der Entwicklungsgang der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart.**

Sechste Auflage.

Oldenburg und Leipzig, 1902.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

# Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

***

## Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube.

Mit einem Anhang:

**Der Entwicklungsgang der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart.**

Sechste Auflage.

**Oldenburg und Leipzig, 1902.**

Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.

A. Schwartz.

PN1664
B79
1902
v.3

# Vorwort zur fünften Auflage.

Auch der dritte Band meiner „Dramaturgie“ hat seinen Charakter so wenig verändert wie die beiden ersten. Einer von den Kritikern, die Bücher besprechen, die sie nicht gelesen, hat sie einmal eine „gute Katheder-Dramaturgie“ genannt — die Eingeweihten wissen, daß sie alles andre eher als das ist. Hat ihr ein wirkliches Verdienst ihre Verbreitung verschafft, dann mag das eben darin begründet liegen, daß sie sich mit keinem Schritt von der Erfahrung, von der Wirklichkeit, kurz vom Leben entfernt. Eben das macht aber auch mit jedem neuen Erscheinen das Einschlagen neuer Fäden nöthig, die sie fest auch an die Neuzeit knüpfen. Gutzkow und Laube haben seit der ersten Auflage dieses Bandes an lebendiger Wirkung erheblich verloren. Dennoch belehren sie uns immer noch, auch mit ihren Fehlern, und der besondre Gedanke, der der „Dramaturgie“ zu Grunde liegt und den ich im Vorwort zur ersten bis vierten Auflage niedergelegt habe, ließ es mir nicht rathsam erscheinen, diese Theaterschriftsteller fortan von ihr auszuschließen. Aber Neues hat sich unterdessen überkräftig vorgedrängt. Ich habe es aufmerksam verfolgt und in den beiden ersten Bänden öfter darauf hingewiesen. Der Gang der Bewegung, die es verursacht hat, läßt sich inzwischen jedoch — was vor etwa sechs Jahren noch nicht möglich war — klar übersehen, und darum glaubte ich die Zeit

105183

gekommen, sie hier im Zusammenhang zu skizziren. Auch mußte ich wohl oder übel einmal zur Aufklärung der ungewollten, zur Abwehr der absichtlichen Mißverständnisse schreiten, an denen es in dem allseits entbrannten Kampfe um den „Naturalismus", der wohl noch eine Weile das große Schlagwort bleiben wird, nicht gefehlt hat. Von Laube, der aus dem Hofburgtheater verdrängt wurde, führen diese Betrachtungen ja seltsamer Weise wieder in die Wiener Burg zurück und schließen sich darum mühelos an „Laube" an.

Mit einer ordinären Polemik hat dies Werk jedoch auch fernerhin Nichts zu thun. Es dient keiner Person, keiner Partei, sondern nach wie vor nur der Sache, der Kunst!

Bremen, Juli 1899.

**Heinrich Bulthaupt.**

# Vorwort zur ersten bis vierten Auflage.

Ich lasse hiermit dem ersten und zweiten Bande meiner inzwischen in fünfter Auflage erschienenen „Dramaturgie der Classiker“ einen dritten folgen. Die Veränderung, die daran mit dem Titel vorgenommen ist, rechtfertigt sich aus mehreren Gründen. Denn einmal habe ich vor kurzer Zeit auch eine „Dramaturgie der Oper“ erscheinen lassen — und Classiker giebt es in der Oper wie im Drama. Dann aber konnten vor der Bezeichnung „Classiker“, obschon sie vieldeutig ist, doch einige der Männer, mit deren dramaturgischem Wirken sich dieser Band beschäftigt, auf keinen Fall bestehen. So empfahl es sich denn, den alten Titel durch einen neuen zu ersetzen, unter dem fortan stets auch die beiden ersten Bände erscheinen werden: „Dramaturgie des Schauspiels“.

Warum aber jene Männer (Gutzkow, Laube) in den Kreis dieser Betrachtungen gezogen wurden, während andere, die sie an dramatischer Kraft um mehr als Haupteslänge überragen und deren Stirn der hellste Glanz des Dichterthums umleuchtet, keine oder nur eine beiläufige Berücksichtigung gefunden haben, das erklärt sich aus dem besonderen Charakter und dem Zweck dieses Buches. Aus der Fülle der künstlerischen Werke gilt es die dramatischen Gesetze zu begreifen, sie so zu begreifen, wie sie der plastisch gestaltenden Phantasie des Dichters unter den besondren

Bedingungen des theatralisch Darstellbaren und dem Zwang der zahlreichen Rücksichten, welche die Bühne von dem Dramatiker heischt, ahnungsvoll aufgegangen sind. Es ist u. a. im Vorwort zum ersten Bande nachdrücklich betont worden, daß das Dichterische nicht das Dramatische, das Dramatische nicht das Theatralische ist. Selten finden sich die drei Elemente „innig gesellt"; bald täuscht uns ein bloßer Theatereffect über das Fehlen der dramatischen Gesetzmäßigkeit, bald ordnet sich das Dramatische schlecht in den Raum und die perspectivischen Gesetze der Bühne, bald vergißt die dichterische Phantasie, ganz an ihre Träume hingegeben, daß das Drama keine breiten lyrischen Verweilungen gestattet. Eins wird sich fast immer dem andern vordrängen, und das schlechthin vollkommene Gebild, das einer jeden Kraft in jedem Augenblick die gleichen Rechte zugesteht, suchen wir überhaupt wohl vergebens. Welches von den drei Elementen dabei die geringste Ehre zu beanspruchen hat? Wenn denn einmal gewählt werden muß: ohne Zweifel das theatralische. Das heißt: ist ein Werk nichts weiter als bühnenwirksam, dann hat es bescheiden vor jenen zurückzutreten, die diesen Vorzug entbehren, ihn aber durch dramatische Gewalt und dichterische Schönheit und Größe mehr als reichlich ersetzen. Nur vergesse man nie, daß das Fehlen des theatralischen Charakters von den dramatischen Dichtern fast niemals beabsichtigt, sondern daß es in den allermeisten Fällen nichts als das Zeichen der Schwäche und des Ungeschicks ist, das sich der bühnenmäßigen Zucht nicht hat anbequemen können. Wie unsere größten Dichter, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller in steter Fühlung mit dem Theater schufen, seiner Gesetze kundig, auf die Erfüllung derselben bedacht, so haben auch Heinrich von Kleist, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig heiß um den Bühnenlorbeer gerungen, und es darf ohne weiteres vorausgesetzt werden, daß er das Ziel und die Sehnsucht aller derer ist, die in dramatischen Formen dichten. Seiner großwortigen Verachtung darf man daher immer mißtrauen. Entweder hängt der angeblich so „leichte Kranz" den Verächtern zu hoch, oder ihr Thun straft ihre Worte Lügen. Wir werden im Laufe dieser Untersuchungen der Erscheinung begegnen, daß

selbst hervorragende Dichter, die mit der Praetension der trotzigsten Eigenart und Unabhängigkeit auftreten, sich alsbald zu allen möglichen Concessionen verstehen, sobald ihnen nur von fern eine theatralische Aufführung winkt. Dann giebt der eigenartige und todesmuthige Poet plötzlich eine Scene Preis, die er selber als das A und O seines Dramas bezeichnet hat, und vernichtet dasselbe damit im Kern. Das ist bedauerlich, und doch kommt es öfter vor, als man denkt. Was aber beweist ein so schwächliches Nachgeben anders, als daß der Dichter dem Theater seine Huldigung darbringt, und daß er den Proceß seines Schaffens erst dann als beendet und gekrönt ansieht, wenn seine Gestalten auf der Bühne körperliches Leben empfangen haben? Das ist auch ganz natürlich. Im letzten Grunde schafft *jeder* Dramatiker für das Theater, uud thut er es nicht in dem schlechten Sinne der Routiniers, dann thut er es in dem höheren und höchsten, daß sein Werk das Ideal des Dramas verwirkliche: dichterisch, dramatisch und theatralisch zugleich zu sein. Wer sich von den theatralischen Gesetzen und Rücksichten durchaus emancipiren will — gut, der sei dann aber wenigstens beharrlich und schließe mit dem Theater nicht bei erster Gelegenheit einen *schimpflichen* Frieden. Wo nicht, so füge er sich ihnen von vornherein. Wohl legt dem Genius die Bühnenzucht in gewissem Sinne eine Fessel an. Aber indem sie ihm ein enges Grenzgebiet anweist, fordert sie ihn auch auf, den Satz zu bewahrheiten, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt. Und folgt er diesem Ruf, lernt er die theatralischen Gesetze begreifen, die fern von bloßer Willkür ebenso wohl aus natürlichen Keimen erwachsen und organisch geworden sind wie unser ganzes Culturleben, dann wird er in ihrem Dienst auch eine Bedeutung und eine Macht über sein Land und seine Zeit erlangen, die ihm im fesselloſen Fluge der Phantasie nie beschieden worden wäre. Was hätte ein Genius wie Grabbe unsrem Volke werden können, wenn er sich im Dienst der Bühne erzogen haben würde! Welch' ein Feuersturm dichterischer Phantasie, welch' ein Blick für die scharfe Wirklichkeit des Lebens! Einige Scenen im „Hannibal" und „Napoleon" stellen diesen Mann unter die ersten dramatischen Genies aller Zeiten. Aber sein

ungesunder Geist verschmähte es, den Gesetzen des Theaters zu gehorchen, obwohl es nicht an Beweisen fehlt, daß er es zu thun vermocht hätte. Bald fuhr seine Phantasie meteorgleich schwärmend durch die Himmel, lyrische Funkengarben ungemessen nach allen Richtungen verstreuend, bald versuchte er die Folianten der Weltgeschichte in dramatische Epigramme zu pressen. Und so lebt er nur im Gedächtniß und der Bewunderung einiger Weniger, die sich durch seine Schrullen und Ungeheuerlichkeiten nicht stören lassen, und das Volk weiß Nichts von ihm. Und doch hätte sein Name Allen durch das Theater unauslöschlich eingeprägt werden können.

Das also ist der Grund, warum nicht ein Genius wie Grabbe, der dem Theater keine Förderung gebracht, sondern Bühnenschriftsteller wie Gutzkow und Laube hier ihren Platz gefunden haben. Aber gerade in der Beurtheilung dieser wird man einen Maßstab dafür gewinnen können, was der Verfasser von den Geheimnissen der theatralischen Wirkung hält. Es giebt gewisse Regeln und Gesetze, die der dramatische Dichter nicht ignoriren darf, wenn er auf dem Theater erfolgreich sein will, aber sie haben nur dann Werth, wenn sie einem wirklichen Poeten und einem wahrhaften Dramatiker nützen. Geradezu verwerflich sind aber jene schlauen Gaukelkünste der Bühnentechnik, die auf keine natürlichen und künstlerischen Bedürfnisse zurückzuführen, sondern die nichts weiter als Mittel zur Ueberlistung urtheilloser Zuschauer sind. Diese habe ich stets, wo ich sie zu finden glaubte, ohne Schonung aufgedeckt. Daß ich dabei zu streng verfahren sein sollte — diesen Vorwurf habe ich hoffentlich nicht zu besorgen, denn nie hat mich eine andere Rücksicht als die der Kunst geleitet, die höher als das Kunstwerk und weit höher als der Künstler steht. Wo es das Höchste gilt, da müssen die kleineren Geister auf den Nimbus verzichten, mit dem die Biographen sie verklären, und es versteht sich von selbst, daß die Verfasser des „Königsleutnant“ und der „Karlsschüler“ in dem Thronsaal, auf dessen goldenen Stühlen Shakespeare, Goethe und Schiller ragen, mit dem Posten der Thürhüter vorlieb nehmen müssen. Sollte ihnen dieser gelegentlich nicht eben freundlich angewiesen

sein, so vergesse man nicht, daß darin gerade eine Anerkennung des Einflusses liegt, den sie noch immer auszuüben vermögen. Hätte sich ihre Wirkung, auch ihre schädliche und verwirrende Wirkung, bereits völlig verflüchtigt, so würde es sich eines scharfen und leidenschaftlichen Wortes nicht verlohnen. Verlohnt es sich dennoch, so bedeutet das soviel, als daß jene Todten noch immer leben: ein Eingeständniß, das sie ehren heißt. Das also macht mir keine Sorge. Bekümmern würde es mich nur, wenn ich einem Genius nicht gegeben, was ihm gebührt, und wenn ich jede dichterische Regung, jede dramatische Wahrheit, jede technische Tüchtigkeit und vor Allem jedes ehrliche Bemühen nicht nach Verdienst anerkannt hätte. Aber auch in diesem Punkte spricht mich mein Gewissen frei. Insbesondere werden die Anhänger Laubes, wofern sie etwas mehr als bloße Bühnenroutiniers sind, finden, daß ich ihm, der doch nichts weniger als ein Dichter und ein großer Dramatiker war, als theatralischem Techniker und Bühnenleiter vollauf gerecht geworden bin.

Eine andere, immerhin mögliche Frage, warum der Kreis mit diesen Männern geschlossen und nicht etwa auch der eine oder der andre lebende Dichter ihnen zugesellt sei, habe ich von den Kennern der beiden ersten Bände gleichfalls nicht zu gewärtigen. Hat man die Todten wie Lebende, so hat man die Lebenden wie Todte zu beurtheilen, als wohnten sie im wunschlosen Reiche der Schatten, wo die Gefühle der Liebe und des Hasses, der Feindschaft und der Schonung verstummen — und eines so reinen, von Parteilichkeit unbeeinflußten Urtheils würde ich mich befleißigt haben. Aber dies Werk ist keine Geschichte des Dramas, keine Regensburger Walhalla und keine Münchener Ruhmeshalle, und selbst der größte Heros steht nicht um seiner selbst willen hier. Sie Alle, die Großen und Kleinen, sind nur die Sonnen, die uns das Licht geben, nach dem wir begehren, die uns die Gesetze verkünden, nach denen die himmlischen Gestirne ihre Bahn vollenden. Was der Planet Mars den großen Kepler lehrte, hätte ihn auch die Venus lehren können. Das haben seltsamerweise einige Musiker trotz der ehrenvollen Aufnahme, die sie meiner „Dramaturgie der Oper“ bereitet haben, nicht begriffen,

als sie die Bemerkung machten, dieser oder jener Meister fehle in dem Buche. Von solch' einem Mißverständniß ist meine „Dramaturgie des Schauspiels" fast völlig verschont geblieben. Daß die Auswahl nicht blind getroffen werden konnte, verstand sich gleichwohl von selbst. Lag es doch so nahe, zunächst von denen zu lernen, die am Hellsten strahlen, die unserm geistigen Leben die nächsten, die theuersten sind, und nach und nach erst in die weitere Ferne zu schweifen. Gewiß hätte uns auch das Werk eines Lebenden manch' werthvollen dramaturgischen Aufschluß geben können — aber die Abgeschiedenen gewährten mir Alles, was ich suchte. Es ist ja aber nicht ausgeschlossen, daß der Kreis dermaleinst, wenn sich das Verlangen einstellen sollte, abermals erweitert werde.

Ohnehin müssen dem Buche ja für spätere Auflagen Ergänzungen und Nachträge vorbehalten bleiben, denn das Leben überholt es unablässig. Immer wird Pietät und Speculation der Bühnenleiter ein bis dahin wenig beachtetes und für untheatralisch geltendes Drama eines großen Dichters der Bühne zu gewinnen trachten, und der Neubelebung einiger Dramen Grillparzers und Hebbels, die inzwischen in Berlin, Wien und anderorten stattgefunden, der „Jüdin von Toledo", des „Gyges" u. a. werden andre folgen. Mein Urtheil haben die wirklichen und scheinbaren Erfolge derselben bislang nicht ändern können. Sollte das aber je der Fall sein, dann versteht es sich von selbst, daß ich von der Praxis lernen und daraus kein Hehl machen werde.

Ueber die Art der Untersuchung und Darstellung habe ich nichts Neues mehr zu sagen. Sie hat den allgemeinsten Beifall gefunden, und ich bin ihr treu geblieben, weil ich sie für die einzig richtige und überzeugende halte. Nicht um einen Schritt glaube ich vom Weg der Erfahrung abgeirrt und der alten metaphysischen Aesthetik verfallen zu sein, die das künstlerische Genießen und Betrachten so heillos verwirrt und erschwert hat. Auch in dieser Beziehung darf ich mich auf das Vorwort zum ersten Bande berufen. Doch schien es mir wünschenswerth, die allgemeinen Wahrnehmungen, die ich durch meine Untersuchungen glaubte gewonnen zu haben, den Lesern bequemer nachzuweisen, als es bisher geschehen. Es

ist darum auch diesem Bande wie dem ersten und zweiten ein Register beigegeben worden, das außer den Namen auch die in der „Dramaturgie" angestellten aesthetischen und dramaturgischen Betrachtungen aufführt, soweit sich dieselben unter ein Schlagwort bringen ließen. Das war durchaus nicht immer der Fall. Von dem Inhalt der „Dramaturgie" würden die Register der drei Bände somit noch keine erschöpfende Vorstellung geben. Ich kann darum den Leser nur bitten, der Darstellung ruhig von Anfang an zu folgen und mit dem Verfasser aus der Betrachtung des Kunstwerks selbst die Gesetze zu gewinnen, die in ihnen verborgen ruhen und die sich von ihrem mütterlichen Boden ohne Schaden nicht trennen lassen. Findet er dann, daß ich ihn richtig geführt, daß ich Wahr und Unwahr, Schön und Häßlich mit den zutreffenden Namen bezeichnet, daß ich einige künstlerische Gesetze nachgewiesen oder für einen schwer zu beschreibenden aesthetischen Eindruck die bezeichnende Formel gefunden, vor Allem aber, daß ich durch die künstlerische Betrachtung die Freude seines künstlerischen Genießens gesteigert habe, dann würde auch dieser Band seinen Zweck erfüllt haben.

Bremen, Juni 1894.

**Heinrich Bulthaupt.**

# Inhalt.


| | Seite |
|---|---|
| Grillparzer | 1 |
| Hebbel | 111 |
| Otto Ludwig | 219 |
| Gutzkow | 281 |
| Laube | 343 |
| Anhang: Der Entwicklungsgang der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart | 403 |

# Grillparzer.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

# Grillparzer.

Im Sommer des Jahres 1816 machte ein junger Concepts-praktikant von der Wiener Finanzkammer dem Secretär und eigentlichen Leiter des Hofburgtheaters, Schreyvogel, der unter dem Namen West auch dem größeren Publikum durch seine graziöse Uebersetzung und Bearbeitung von Moretos „Donna Diana" allgemein bekannt geworden ist, einen Besuch: zurückhaltend und zaghaft, denn der junge Mann hatte es unternommen, einige Scenen aus Calderons „Leben ein Traum" (die erste Hälfte des ersten Aktes) in gereimten Versen zu übersetzen. Diese Talentprobe war in der Wiener Modenzeitung abgedruckt und auf Kosten einer andern, die am 4. Juni in der Burg zur Aufführung gelangt war, von dem Redacteur Wilhelm Hebenstreit in tendenziöser Weise angekündigt worden. Leider erfuhr Grillparzer zu spät, daß sein Rival, den man ihm als einen gewissen Wendt bezeichnet hatte, kein anderer als West-Schreyvogel war, den er als einen Freund seines Vaters kannte und als bewährten Kunstwart verehrte. Die Folgen der freundschaftlichen Reclame waren Streitigkeiten und Verstimmungen auf allen Seiten, und um ihnen die Spitze abzubrechen, unternahm es der junge Jurist und Finanzpraktikant endlich, dem einflußreichen Dramaturgen einen Besuch zu machen und ihn für den Unglimpf, den er erfahren, gleichsam um Entschuldigung zu bitten. Der kränkliche, blasse, blauäugige Jüngling hieß Franz Grillparzer.

Diese höfliche Visite wäre an sich ziemlich gleichgültig, wenn sie uns nicht daran erinnerte, daß der Schatten Calderons es

war, der dem Dichter die Pforte zum Ruhm und zur Unsterblichkeit öffnete. Denn diese sprang in der Unterredung des jungen Uebersetzers mit Schreyvogel plötzlich vor ihm auf, und er zauderte nicht, ihre Schwelle zu betreten. Freundlich hatte der erfahrene Mann den Neuling aufgenommen, seine Uebersetzung gelobt, seiner Begabung eine Zukunft verheißen, und als dabei das Gespräch auf Grillparzers eigene Schöpfungen kam, soll ihm der Jüngling nicht eben muthig von seiner im Knabenalter geschriebenen Tragödie „Blanca von Castilien" erzählt haben. Dies kühn gedachte, planvoll angelegte und in hohem dichterischem, obschon noch ganz verschwommenem Ton vorgetragene Jambendrama, das den jungen Grillparzer nach seinen eigenen Worten in den Tagebuchblättern (vgl. das Grillparzer-Jahrbuch III, 141), über die „geheimen Stacheln der Ausführung" nach der ersten „Trunkenheit des Entwerfens" belehrt hatte und das nur zögernd beendigt worden, war nicht allein geblieben. Er hatte noch andre dramatische Dichtungen vollendet. Aus der Zeit von 1807—1809 stammt ein in Prosa geschriebenes einaktiges bürgerliches Schauspiel „Die Schreibfeder", das in seiner Uebertreibung des bürgerlichen Tugendsinns und seiner grotesken Ueberzeichnung eines polternden Ehrenmannes wie eine tolle Parodie auf Iffland wirkt; aus dem Jahre 1811 ein galantes Alexandrinerlustspiel „Wer ist schuldig?" Und neben diesen ausgeführten hatten ihn zahlreiche Entwürfe beschäftigt, die unvollendet blieben: ein schon weit gediehener, in Prosa gefaßter, für Grillparzers seelische Eigenart höchst charakteristischer „Herzog Robert von der Normandie", eine „Rosamunde", ein „Spartakus", ein „Alfred der Große", ein „Faust" sogar, diese und andre in Versen. Beiläufig entwickelte er im Laufe des Gesprächs mit Schreyvogel einen neuen tragischen Stoff, der ihn gerade lockte, und dieser war es, den er auf Schreyvogels lebhaften Rath sofort auch zu gestalten begann. Wie ein Fieber ergriff es den Poeten; bald stockte ihm die Erfindung, bald packte ihn die Inspiration wieder so jäh, daß sein zarter Körper darunter litt. Der furor poeticus hatte sich seiner bemächtigt, und mit fast unheimlicher Eile wuchs ihm unter den Händen das Werk. Schreyvogel erklärte ihm, wie er unter

dem 3. September 1816 in seinem Tagebuch bemerkt, „mit Wärme und Wahrheit, daß er ein Dichter sei"; er berieth ihn, bewog ihn zu Aenderungen, änderte selbst, erreichte es auch, daß der sonst eigenwillige Jüngling auf seine Vorschläge einging, und sah so, mit immer wachsender Liebe und Sorge, den Tag der ersten Aufführung herannahen, die auf den 31. Januar im neuen Jahre angesetzt war. Die Proben bestärkten ihn in seinen Hoffnungen, er erwartete nun „wie Alle" einen großen Erfolg — der traf ein, das Stück „reussirte vollkommen", und bald wiederhallten die Bretter aller großen und kleinen Bühnen, die aesthetischen Salons, die Studentenmansarden und die Lattenverschläge der Handwerksburschen von den Worten:

„Bin's, den jene Häscher suchen,
Bin's, dem alle Lippen fluchen,
Der in Landmanns Nachtgebet
Hart an an dem Teufel steht;
Den der Vater seinen Kindern
Nennt als furchtbares Exempel,
Leise warnend: Hütet euch,
Nicht zu werden diesem gleich!
Ja ich bin's, du Unglückselge,
Ja ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir."

Die „Ahnfrau" hatte ihren Siegeslauf begonnen.

Wir sind versucht zu lächeln, wenn wir sie nennen hören. Der ganze Ungeschmack und Plunder kleiner Wanderbühnen wird uns dabei lebendig, und haarbuschige Gesellen sehen wir vor uns, die mit blutrünstiger Stimme den Jaromir spielen. Wie etwas längst Ueberwundenes möchte uns das wunderliche Stück anmuthen, von Moderluft umwittert, wie das graue Gespenst, das durch seine Handlung schreitet, und das für den Dichter so verhängnißvoll wie für das Haus Borotin geworden ist. Denn die literarische Kritik belastete die „Ahnfrau" alsbald mit dem Makel der Schicksalsdramatik, und ihn hat Grillparzer auch nach seinem Tode noch in der Schätzung einer großen Schaar sonst

gebildeter Deutscher fortschleppen müssen, selbst dann noch, als dem in seinem Wien gealterten und vergessenen Manne kurz vor seinem Ende eine künstlerische Auferstehung und Verklärung widerfuhr, wie er sie weder erwartet und geträumt noch selbst gewünscht hatte und wie sie in gleicher Herrlichkeit nur wenigen Sterblichen zu ihren Lebzeiten beschieden ist. Es war, als hätte während der langen Zeit von mehr als vierzig Jahren Grillparzer nie etwas anderes als die „Ahnfrau" geschrieben. Und doch ist dies rohe und trotz Allem so ungemein talentvolle Jugendstück in seinem Schaffen vereinzelt geblieben, und wandelt das Schicksal ja noch einmal durch seine Dramen (wie im „Goldenen Vließ"), dann thut es das in ganz anderer Gestalt, lichter, größer und mit leiseren Schritten. Gebilde voll warmen, wohligen Lebens haben den düstren Spuk des schuldbeladenen Weibes längst verscheucht und gebannt; marmorne Glieder sehen wir sich regen, aber nicht hart und kühl — ein jugendliches Morgenroth breitet sich über sie, durch ihre Adern scheint es zu fließen und von ihren Lippen löst es sich wie ein warmer Liebeshauch. Menschen sind es, die sich mild und weich an unser Herz legen, Schöpfungen, die aus einem Reiche zu stammen scheinen, wo die Classicität des Hellenthums und die Romantik des Mittelalters sich verschmelzen, Wesen, die einem Dichter ihr Dasein danken, der den größten Reiz, den der Persönlichkeit, besitzt, kenntlich in jedem Wort, in jeder Wendung, und doch im Grunde so schwer zu beschreiben wie der Zauber eines Antlitzes, die Schönheit einer Landschaft, der Duft einer Rose oder Nelke. Dieser zartgeartete Poet ist aber zugleich ein großer Dramatiker und Theaterschriftsteller, und auf das Eigenartigste mischt sich in ihm das Planvolle dieser Kunst mit dem ungehinderten, naiven Sichausleben des rein Dichterischen. Die Betrachtung wird uns zeigen, zu welch' besonderer Wirkung.

Schon in dem Vorbericht zur ersten Auflage der „Ahnfrau" (Wien 1817), der in allen Auflagen der Wiener Ausgabe und in den Nachdrucken wiederholt wurde, vertheidigte Grillparzer sein Drama mit Schärfe und Empfindlichkeit gegen den Vorwurf, es sei eine Schicksalstragödie. Nun unterliegt es zwar keinem Zweifel

mehr, daß dieses Vorwort, sei es nun ganz oder theilweise, nicht von dem Dichter, sondern von Schreyvogel herrührt. Aber wenn er auch (in seinen nachgelassenen Papieren) die Autorschaft mit einer gewissen Gereiztheit ablehnt, so will mir doch scheinen, daß die Vorrede ihm so wenig fremd sein konnte wie das ganze Drama, das er unter dem Druck einer bösen Stimmung gleichfalls auf Schreyvogel abzuwälzen versuchte. Hätten der Geist des Vorworts und die dort niedergelegten Ueberzeugungen den seinigen schnurstracks widersprochen, er würde es gewiß nicht unangefochten seiner Wege habe ziehen lassen, er, der so stolz und selbstbewußt sein konnte und der in dem Entwurf einer Vorrede zur „Ahnfrau" („Wien, am 19. Januar 1817") damit schloß, daß er „gegründeten Tadel zu ehren, ungegründetem zu begegnen, unbescheidenen zu verachten wisse." In jenem Vorbericht findet sich nun aber die Behauptung, daß sein Trauerspiel keine Spur von dem „abgeschmackten Irrglauben" enthalte, den man ihm habe andichten wollen; daß es dem Verfasser nie in den Sinn gekommen sei, „Verbrechen durch Verbrechen entsühnen zu lassen und in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen ein neues System des Fatalismus darzustellen." Er leugnet, mit jener Schule von Dramatikern, zu der man ihn zähle, die geringste Beziehung zu haben und verbittet es sich, ihm die Ungereimtheiten zur Last zu legen, die andere begangen, genau so, wie er in einem Gespräch mit Robert Zimmermann (Grillparzer-Jahrbuch IV 344) erklärt hat: „Was da vom Schicksal drinnen steht, das ist nicht von mir", und Schreyvogel habe die „Schuld vom Geschlecht her hineingebracht". Dabei beruft er sich in der Vorrede auf Shakespeare und besonders auf Calderon, „die den abergläubischen Wahn finsterer Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der Ahnfrau geschehen", und verweist auf das heidnische Walten des Schicksals in zwei Dramen des christlichsten aller Dichter, in der „Andacht zum Kreuz" und dem „Fegefeuer des heiligen Patrik". Aber dieser Vorbericht wendet sich doch nur sehr unbestimmt und allgemein gegen die eigentliche Anklage, und wenn man das Drama selbst unbe-

fangen betrachtet, fühlt man, daß es um Grillparzers oder seines Vertheidigers Gründe übel bestellt ist.

Die Stammmutter eines gräflichen Hauses ist von dem Gemahl in den Armen ihres Buhlen getödtet worden — mit einem Stahl, der wie ein ewiges memento in einem der Säle des Schlosses, in welchem das Stück spielt, aufgehängt ist. „Ruhe ward ihr nicht vergönnt", sagt ein ergrauter Diener des Hauses,

„Wandeln muß sie ohne Rast,
Bis das Haus ist ausgestorben,
Dessen Mutter sie gewesen,
Bis weit auf der Erde hin
Sich kein einz'ger Zweig mehr findet,
Von dem Stamm, den sie gegründet,
Von dem Stamm der Borotin.
Und wenn Unheil droht im Hause,
Sich Gewitter thürmen auf,
Steigt sie aus der dunklen Klause
An die Oberwelt herauf."

Und das Unheil kommt. Das Haus der Borotin droht zu erlöschen. Nur eine Tochter lebt noch — ein Sohn ist in früher Zeit verschwunden, geraubt oder getödtet — wer weiß —, wahrscheinlich aber ertrunken, denn die sonst immer geschlossene Gartenpforte, die auf einen Weiher des Schlosses führt, stand an jenem verhängnißvollen Tage offen, als sich der Kleine von der Wärterin verlief um nie wieder zu kommen, und sein Hut schwamm auf dem Wasser. Die Tochter, Bertha, wird kurz vor Beginn der Handlung im Walde aus Mörderhänden von einem Manne befreit, dessen Herz sich mit dem ihrigen sofort verbindet — und dieser Mann, der im Hause Borotin unter dem Namen eines Herrn von Eschen Zuflucht sucht, ist der gefürchtete Räuberhauptmann Jaromir, der Schrecken des Landes, auf dessen Spur die Soldaten hetzen. Er ist aber noch mehr: er ist der in jener Unheilsstunde von Banditen geraubte Sohn des Grafen, der Erbe des Schlosses Borotin, er ist Berthas eigener Bruder! Unheil genug, aus blinden Zufällen entsprungen! aber noch nicht genug für die erlösungsbedürftige Ahnfrau und den Dichter. Den Schicksalsdolch, der einst die erste Gräfin Borotin niedergestreckt,

reißt Jaromir, magisch von seiner blitzenden Scheide angezogen, vom Pfeiler herab, und zum Kampf mit den Verfolgern der Räuber hinausstürzend, tödtet er mit ihm unwissend gerade den eigenen Vater, der sich den Soldaten trotz seiner Jahre und seiner hohen Stellung angeschlossen. „Dieser war es, dieser Dolch?“ flüstert der Sterbende —

„Ja, du bist es, blutig Eisen,
Ja, du bist's, du bist dasselbe,
Das des Ahnherrn blinde Wuth
Tauchte in der Gattin Blut.
Ich seh' dich und es wird helle,
Hell vor meinem trüben Blick!
Seht ihr mich verwundert an?
Das hat nicht mein Sohn gethan.
Tiefverhüllte finstre Mächte
Lenkten seine schwache Rechte.“

Die Geschicke vollenden sich. Bertha endet im Wahnsinn, Jaromir an der Brust des ruhelosen Gespenstes, das seiner Geliebten so unheimlich gleicht und das die Arme nach ihm ausstreckt, eben als die Wächter des Gesetzes nahen, um ihn zu verhaften. Damit ist das Schicksal ersättigt; der Schemen selbst schließt des Hauses Pforte zu.

„Nun wohlan! es ist vollbracht
Durch der Schlüsse Schauernacht,
Sei gepriesen, ew'ge Macht!
Oeffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause —“,

in die Ruhestätte des Todes, wo jetzt ihr ganzes Geschlecht vermodert.

Sehen wir einmal von dem Gespenst ab, das augenfällig Realität für sich hat und das der Dichter mit gleichem Rechte beschwören durfte wie Shakespeare den Schatten des alten „Hamlet“, die Don Juan-Dichter und -Componisten das Standbild und alle Poeten sonst, von Aeschylus bis auf die Neuesten, ihre Gespenster — sehen wir von ihm als solchem ab, denn an und für sich hat es mit der Schicksalsidee Nichts zu thun — aber waltet wirklich nicht in der Dichtung eine außerhalb der Menschen-

natur stehende Macht, gegen die unsere Empfindung sich sträubt, die wir nicht anerkennen können und wollen, weil sie unsern sterblichen Augen nicht als Gesetz und Ewigkeit, sondern als Zufall und blinde Laune erscheint? Und besteht nicht eben das Walten des Fatums darin, daß es solche von dem Wollen des Menschen unabhängige Zufallsverbindungen benutzt, um unsre Geschicke in einer Weise zu wenden, wie unsre eigene Berechnung, unsre Kraft und Leidenschaft es nie vermocht hätte? Ohne allen Zweifel. Daß dahinein ein Moment des Glaubens spielt, ist wohl auch sofort klar. Denn es kommt ganz auf den Hörer oder auf die Stimmung an, die der Dichter diesem vermittelt, ob solche „Zufälle" im speciellen Sinne für uns „Zufälle" sind und bleiben sollen, also bloße mechanisch eintretende Complicationen, die keinerlei höherer Ordnung dienen; oder ob eine überirdische Macht sie lenkt und Pläne mit ihnen verfolgt, die sich der menschlichen Einsicht entziehen. Je mehr aber solche Zufälle sich in einer gewissen Richtung, nach einem Grundgedanken bewegen, je planvoller sie uns demnach erscheinen, um so mehr werden wir den Eindruck des Fatalistischen erhalten — und dies ist der Fall der „Ahnfrau". Alles, was in ihr geschieht, dient ganz wie die Begebenheiten, die bereits vor dem Drama liegen, einem einzigen Plan: der Vernichtung des Borotinschen Hauses, zu der die Ahnfrau selbst die blutlose Hand bieten muß. Was die Menschen nicht nur nicht wollen, ja was sie mit aller Kraft abwehren würden, wenn sie es kommen sehen und wenden könnten, das *will* das *Schicksal*, und dies ist es schließlich ganz allein, das seinen Willen durchsetzt.

Dabei braucht das, was wir die „Willensfreiheit" der Menschen nennen, gar nicht aufgehoben zu sein. So thöricht ist kaum ein einziger Poet gewesen, daß er seine vom Fatum geleiteten Personen des *Anscheins* der Freiheit und Ungebundenheit in ihrem Handeln beraubt hätte. Das Schicksal *lähmt* sie nie oder doch höchst selten, es *lenkt* sie nur, ohne daß sie es spüren, und der begabtere Dichter wird ihren Charakter immer so gestalten, daß derselbe in einem gewissen Verhältniß zu dem über sie hereinbrechenden Schicksal steht und es, sofern es ein trauriges

oder tragiſches iſt, bis zu einem gewiſſen Grade ſelbſt verſchuldet zu haben ſcheint. Aber auf dieſen Schein der Freiheit kommt es auch gar nicht an, um ſo weniger, als er auch in ſolchen Fällen, wo die Menſchen völlig ungehindert, ohne die Beſtimmung des Fatums, handeln, doch vor der ſtrengen Betrachtung niemals Stand hält, ſondern immer und überall nur Schein bleibt. Denn ob man an die Stelle des „Schickſals“ nun das „angeerbte Blut“ ſetzt, das Grillparzer in der Vorrede zur „Ahnfrau“ für die tragiſche Verwicklung ſeiner Perſonen verantwortlich machen möchte, ob man von dem immanenten Geſetz in der Bruſt der Menſchen oder von der allweiſen Gottheit redet, ohne deren Willen Nichts auf Erden geſchieht — immer folgen doch die Kinder des Staubes einer unvermeidlichen Macht, die zu beugen über ihre Kraft hinaus geht, und aus dem Cirkel des Cauſalitätsgeſetzes hat ſich noch kein Denker befreit. Moraliſch wie aeſthetiſch giebt dieſe Erkenntniß für unſer Urtheil jedoch nicht den Ausſchlag. Für unſer ſittliches Empfinden genügt es, daß wir uns in jedem Moment praktiſch frei fühlen, und die Verantwortung für unſere Thaten wälzen wir nur dann ab, wenn eine krankhafte Störung uns zu einer normalen Entſchließung unfähig gemacht hat — aeſthetiſch aber ſind wir befriedigt, wenn den Menſchen ſo geſchieht, wie ihnen nach ihren Thaten geſchehen mußte. Daß die äußeren Mächte ſie mitbeſtimmen helfen, leugnet dabei Niemand, aber wir wägen im Leben wie in der Kunſt wohl ab, wie weit dieſer Einfluß in den Calcül hätte mit eingerechnet werden müſſen oder dürfen, oder wie weit er ganz außerhalb der natürlichen Berechnung liegt. Geſchieht dies letztere, tritt etwas Ungewolltes und Unerwartetes in die Bahn der Menſchen, dann reden wir im Leben nicht mehr von Freiheit und Verdienſt, ſondern von Glück und Unglück — und legt ſich die feindliche Macht ſo tückiſch in den Weg der Menſchen, daß ſie ſein Verderben herbeiführt, dann ſprechen wir, wenn der Dichter gleichſam den Anwalt dieſer Verderberin macht und an dem Untergang ſeiner Geſtalten ſein aeſthetiſches Vergnügen hat, vom Fatalismus, vom Schickſal und der Schickſalstragödie. Alſo nicht die Beſtimmung des Menſchenloſes durch höhere, unlenkbare Einflüſſe (ſei es nun der Gott

über den Wolken oder in der Brust des Menschen, der sie übt) genügt schon, um diesen Begriff festzustellen — eine solche Bestimmung findet in jeder Religion, jeder Philosophie, jeder naturwissenschaftlichen Lehre ihren Platz — sondern die ganz unberechenbare, grausame Art der höheren Macht, die Menschen gegen ihren Willen und ihr Interesse einem von ihr entworfenen, oft ganz abenteuerlichen und unvernünftigen Plan dienstbar zu machen, bestimmt den Begriff des „Schicksals" im Drama.

Erweckt nun ein solches „Schicksal" in allen Fällen unser Mißbehagen? Nicht unbedingt. Es kommt darauf an, wie es sich äußert und wie weit der Dichter uns seine Menschen gleichsam mit den dunklen Gewalten verbündet und auf ihren Ton gestimmt zeigt. Der „König Oedipus" ist ohne alle Frage eine Schicksalstragödie; der Held ist zwar von jener kühnen und stolzen Art, die den Blitzstrahl gar leicht auf ihr Haupt herablenkt, aber sein hochgestimmter Muth steht zu den Gräueln, die ihm widerfahren, doch nicht entfernt in Beziehung. Wie kann er auch nur ahnen, daß der Mann, dem er im phocischen Engpaß auszuweichen sich weigert und den er im Streite erschlägt, sein eigner Vater ist? daß er in der Wittwe des thebanischen Königs seine eigene Mutter zum Weibe gewinnt? Zwar hatte ein Orakel ihm dies Fürchterliche geweissagt, aber um ihm zu entgehen, verließ der Ahnungslose ja Korinth und seine Pfleger, die er für seine leiblichen Eltern hielt. Nicht die Tödtung irgend eines beliebigen Mannes, nicht die Heirath irgend einer verwittweten Königin rächt sich an dem kühnen Besieger der Sphinx — daß es Vater und Mutter waren, das schmettert ihn zu Boden und stürzt ihn in die Nacht der Blindheit; das Ungewollte, scheu Gemiedene wird sein Untergang. Nun nimmt aber der Grieche auch das ärgste Leid, das ihm widerfährt, so zwiespaltlos wie ein Verdientes aus der Hand der Götter, daß dies hohe Gefühl der Einheit des Menschen mit dem himmlischen Willen sich auch auf den Zuschauer überträgt und wir, von dem großen Ton der Dichtung nahe an die Pforten der Ewigkeit geführt, hinter denen die Schicksale der Sterblichen gewogen werden, erschreckt und ergeben mit dem Getroffenen unser Haupt vor dem Unfaßbaren beugen.

Wir ſagen uns, vom Dichter ſo geſtimmt wie ſein Held, daß nicht in der kleinen Menſchenbruſt allein die Mächte walten, die uns den Königsmantel oder das Leichentuch weben, und vor der unberechenbaren Herrſcherin, die unſere Pläne wie die Steine eines Bretſpiels durcheinander wirft, begeben wir uns zitternd unſerer ärmlichen Freiheit. Zitternd und dennoch erhoben! Wir lernen vor einem Geſetze verſtummen, das wir zwar nicht verſtehen, dem wir aber, wie es allmächtig iſt, auch jedes Recht zuerkennen. Es weiß mehr als wir, ſagen wir uns, es wird weiſe ſein — und die Haltung der Dichtung iſt es, die dies Gefühl in uns wirkt.

Ganz der nämliche Eindruck iſt es, den die „Braut von Meſſina“ hervorbringt, eine Schickſalstragödie wie der „Oedipus“. Auch in ihr handeln die Menſchen frei, das heißt: ihre Thaten ſind auf ihre pſychologiſchen Eigenſchaften gepflanzt, und ſofern ſie von den dunklen Orakeln Kunde haben, ſuchen ſie ihnen auszubeugen, wie Oedipus es thut. Aber auch in ihr ſteht das Aergſte, was geſchieht, außerhalb der Berechnung und des Willens der Menſchen. Wenn Ceſar den Manuel, ſeinen Bruder, den er doch kennt, niederſchlägt, dann begeht er freilich eine furchtbarere That als Oedipus mit der Tödtung des ihm völlig unbekannten Lajos — aber den tragiſchen Stachel erhält dieſe That erſt dadurch, daß das eiferſüchtige Blut ſich hier um eines Weibes willen regte, das, von beiden Brüdern geliebt, die — Schweſter derſelben iſt. Das macht den heißblütigen Ceſar bis in's innerſte Mark erbeben, das läßt ihn die eigne Mutter verfluchen, das bringt über das ſtolze Fürſtenhaus den troſtloſeſten Jammer, der keine andre Zuflucht als das Grab kennt. Verdrießlich geſellen ſich zu dieſem großartigen Walten des Schickſals allerdings kleine Zufallsintriguen, die den Eindruck abſchwächen: Manuel erfährt von der Mutter Alles, was Ceſar nicht hören darf, und jener verläßt die Bühne immer gerade dann, wenn eine Aufklärung erfolgt, die ihm Alles erhellen, die Braut als ſeine Schweſter bezeichnen und die ganze Kataſtrophe verhüten würde. Denn auch der Brudermord bliebe natürlich ungeſchehen, wenn der Schleier von Beatricens Herkunft früher gehoben würde. Das ſind die Scrupel, an denen man ſich mit Recht ſtößt — der fataliſtiſche

Geist des Dramas wird aber auch hier so ganz, und mehr noch als im „Oedipus“, durch die vermessene Sicherheit der Handelnden, der Mutter zumal, hervorgerufen, und auf so hohem Kothurn, so nahe den Wolken schreiten diese Menschen einher, daß wir uns nicht wundern, daß „der zündende Donner“ sie trifft und der Ausgang „die Wahrhaftigen lobt“, die über den Sternen mit dem Erdengewürm verfahren, wie es ihnen beliebt, und gerade die Sichersten am Tiefsten darniederwerfen. Wenn sich im letzten Akt über dem Haupt der Fürstin alle Schläge auf einmal erschütternd entladen, dann erbeben auch die Herzen der Hörer vor dem Ewigen; wir bäumten uns mit der stolzen Frau gegen seine Tyrannei auf, wir geben uns auch mit ihr überwunden, und gestehen jene tragische Wirkung der Zermalmung und Erhebung zugleich zu, die gerade in dieser Tragödie, wie Goethe und Schiller übereinstimmend meinten, die Bühne „zu etwas Höherem“ geweiht habe.

Wäre denn nun das Schicksal in den so viel verlästerten Dramen Houwalds, Müllners, Werners von keiner anderen Art als das des „Oedipus“ und der „Braut von Messina?“ Principiell *nein*. Und das ist nicht deutlich genug zu betonen. Principiell will es ganz dasselbe, was jenes will: es macht die Menschen schuldlos schuldig, und wenn sich in ihnen eine böse Leidenschaft regt, dann legt es dieser so künstliche Schlingen, daß sie sich darin verfängt und Thaten begeht, die sie weder will noch ahnt. Wenn im „König Oedipus“ der Zufall den Helden *gerade* mit seinem Vater in dem Engpaß zusammenführt und ihm ahnungslos die Mutter vermählt, wenn es Manuel und Cesar die todtgeglaubte Schwester finden und bräutlich lieben läßt, so führt es, eben so unberechenbar, den jungen Kurt Kuruth im „Vierundzwanzigsten Februar“ gerade in dem Augenblick in das Haus der Eltern (die ihn nicht erkennen), als diesen die Gewißheit geworden, daß sie um einer Schuld willen, die sie nicht bezahlen können, ausgepfändet und in die Frohnveste geschafft werden sollen; und ahnungslos macht es den Alten zum Mörder seines mit Geld beladenen Sohnes. In allen diesen Fällen resultirt das Schicksal der Helden nicht aus ihrem Charakter allein

oder doch vorwiegend — in ihnen allen sind die äußeren Gewalten stärker als die Menschen, und nicht *für*, sondern *wider* diese kämpfen die fatalistischen Dämonen. Daß trotzdem der Eindruck bei Zacharias Werner und seinen Schicksalsgenossen ein so ganz andrer als bei jenen großen Dichtern ist, das liegt vorwiegend an dem Unterschied ihres dichterischen Könnens. Wenn Sophokles und Schiller uns auf die höchsten Höhen der Leidenschaft führen, wenn ihre Gestalten mit dem „Riesenmaß der Leiber" und des Willens über die Niederungen der Sterblichen emporragen, wenn der Ton ihrer Dichtungen von einer düstren Hoheit und Würde und der Himmel in ihnen gleichsam schwarz verhangen ist — dann häufen die unbedeutenderen Dichter alles Kleinliche und Niedrige zusammen, um uns zu verstimmen. Dort folgen wir ergriffen den Geboten einer höheren Gewalt, die sich im Donner verkündet, hier sehen wir das Schicksal wie ein Trödlerweib mit altem Geräth hantiren, das die Menschen zu Fall bringt, und Messer, Sensen, Dolche und jeder mögliche irdische Krimskrams werden personificirte beseelte böse Geister. Am vierundzwanzigsten Februar hat der alte Kuruth einst seinem Vater, der von der mit dem Sohn heimlich vermählten Schwiegertochter Nichts wissen wollte, ein Messer an den Kopf geworfen, ein Messer, mit dem er soeben seine Sense geschliffen — und diese Sense trägt der bald darauf unter Flüchen geborene Sohn der jungen Frau als Malzeichen auf dem Arm. Am vierundzwanzigsten Februar hat dieser Knabe, siebenjährig, sein zweijähriges Schwesterchen mit demselben Unglücksmesser abgeschlachtet, weil er seiner Mutter beim Tödten eines Huhnes zugesehen und daraus ein Spiel hat machen wollen! Und selbst das Huhn hat vor diesem entsetzlichen Kinderstreich seine fatalistische Rolle spielen müssen. „Entgegen krisch es mir, das Huhn", erzählt Frau Trude Kuruth in schrecklicher Rückerinnerung,

„Wie Fluch,' wie Vater, als er röchelnd nun
Im Sterben lag" —,

der einst mit dem Sensenmesser am Kopf verwundete Großvater des jungen Kurt nämlich. Und am vierundzwanzigsten Februar kehrt dieser Kurt, ein gemachter Mann, aus der Fremde zurück,

um mit demselben Messer von seinem Vater in's Jenseits befördert zu werden! Das ist nicht nur ein wahrer Rattenkönig von winzigen und albernen Zufällen, das wirkt so widerwärtig spukhaft, daß wir, weit davon entfernt, uns erschüttert und erhoben zu fühlen, uns höchstens „gruseln" — wenn nicht die Heiterkeit über die Banalität dieser Mittel oder die Empörung über den Poeten den Sieg davonträgt. Wir wollen nicht von einem solchen Gespenst genarrt werden, wie es unsichtbar im Bereich des vierundzwanzigsten Februar zu walten scheint, von einem Gespenst, das sich in einen lockergewordenen Kleiderhaken setzt, um diesen und mit ihm das schreckliche Messer von der Wand zu schleudern. Es beengt uns, aber es entrüstet uns noch mehr, daß von solchem Brimborium, das aufs Haar dem spiritischen Arsenal von Spieltischen, Guitarren, Bratenpfannen und Kaffeekannen gleicht, unsere Entschlüsse und Thaten abhängig gemacht werden sollen, und wir würden dem Dichter auch dann nicht folgen, wenn er uns weniger oft mitten aus der schaurigsten Stimmung auf den Boden der plattesten Prosa versetzte. Dort, bei Sophokles, bei Schiller hatten wir das Gefühl, daß das Schicksal eine „dira necessitas", eine furchtbare Nothwendigkeit sei, der nicht zu entrinnen war. Eine Nothwendigkeit aber kann unsrem sittlichen Empfinden nicht zuwiderlaufen, und moralisch wie aesthetisch ist uns mit dem obersten und letzten Richtwort genug gethan, das ein Weltgesetz, ob in, ob über uns verkündigt — und eben dies Gefühl der Unanfechtbarkeit der wirkenden Kräfte fehlt uns bei einer Schicksalskomödie wie dem „vierundzwanzigsten Februar" gänzlich.

Ganz ähnlich steht es mit Houwalds „Leuchtthurm", mit Müllners „Schuld", ganz besonders aber mit dieses Autors „neunundzwanzigstem Februar", der zu dem Abgeschmacktesten gehört, was je geschrieben worden. Eine widrige Ueberspannung der Gefühle, ein ewiges Träumen, Ahnen, Erschrecken, Blut- und Leichen-Sehen, daß einem schon schlecht wird, ehe die eigentliche Verwicklung sich klarlegt, die auch hier an einem unglücksvollen Kalendertage und an den kleinlichsten Irrthümern hängt. Der Bruder hat seine Schwester, die bei einem Ohm ungekannt unter fremdem Namen lebte, weil sie, ein Sündenkind, vom Vater ver-

borgen gehalten wurde, zur Ehe genommen und erfährt nun nach langen Jahren von demselben Oheim sein entsetzliches Schicksal. Er erblickt eine Strafe für den Starrsinn darin, den er seinem Vater einst entgegengesetzt, als dieser ihm seines jetzigen Weibes Hand begreiflicherweise verweigerte, und glaubt die Sühne dadurch vollkommen machen zu müssen, daß er auch noch seinen kleinen Sohn tödtet, um auf dem Rade alles auf einmal abbüßen zu können. Ist es aber bei Zacharias Werner der eigentliche dramatische Apparat, der uns mit seinen plumpen und kleinlichen Mitteln um jeden tragischen Eindruck bringt, so ist es bei Müllner vor Allem die Sprache, die der spukhaften Mystik und dem visionären Traumleben seiner Menschen zum schreienden Trotz das trivialste Fibeldeutsch redet.

„Hör', wenn Du nicht wolltest keifen,
Möcht' ich wohl das Messer schleifen" —,

mit diesen Versen schickt sich der kleine Emil an, den Stahl zu wetzen, der ihm später die zarte Brust durchbohren soll. Die Geschichte ihrer Verlobung erzählen Walter und Sophie-Agnes dem unerkannten Onkel also:

Walter.
Als ich achtzehn Jahr alt war,
Wollte Vater für mich wählen —

Sophie.
Ja, ein Mädchen mit zehntausend baar.

Walter.
Die hier, eine Waisʼ und arm,
Die der Vater hergenommen,
Seit die Mutter litt am Staar,
Machte mir den Fleck da warm, [scil. das Herz]
Und sie sucht' ich zu bekommen.
Sie war schön wie Milch und Blut,
Und ihr Herz hing an dem meinen.
Vater war ihr herzlich gut,
Hielt wie Kind sie; doch vereinen
Unsre Hände? nein, da war
Er kein Vater, ein Barbar!

Und als die Entdeckung sich nun vorbereitet, als der Hausherr in Erinnerung an ein ertrunkenes Töchterchen Thränen

vergießt, da bemerkt seine Frau zu dem immer noch nicht demaskirten Oheim:

„Hier müßt ihr euch dran gewöhnen,
Thränen ist mein Name."

„Wie?" fragt der Fremde entsetzt, und der Dialog nimmt seinen Gang:

Sophie.
Vater Horst hieß mich Sophie,
Agnes Thrän bin ich getauft.

Fremder (außer sich).
Agnes Thrän'? — Und wo erzogen?

Sophie.
In Gemind beim Oberpfarr.

Walter.
Alter Herr, ihr seid ja starr.

Fremder.
O, so stürzt heran, ihr Wogen,
Schuld wie Unschuld decke, Strom! —
Walter! Ich bin euer Ohm,
Euer Weib ist eure Schwester.

Es giebt gewiß nicht viel Platituden, die weniger Anspruch auf Metrum und Reim erheben dürften als diese. Sie sind einfach schauderhaft!

Mit Dichtern dieses Schlages nicht in einem Athem genannt zu werden, mußte dem jungen Grillparzer freilich eine Ehrensache sein. Aber wie hoch er sich auch dichterisch über sie erhob — in der grundsätzlichen Stellung, die er (oder Schreyvogel, der nach Grillparzer nun einmal die größere Hälfte der Schuld zu tragen und zu büßen hätte) dem Schicksal in der „Ahnfrau" zuweist, gehörte er zu ihnen. Wohl auch zu Sophokles und Schiller! Aber leider war er in der Behandlung der Zufälle, deren sich das Fatum zum Sturz der Borotin bedient, jenen verwandter als diesen. Das beweist ein einziger Blick auf die Handlung. Durch die schmalsten Ritzen und Spalten muß sich das Schicksal den Weg bahnen, und die kleinlichsten Vorkommnisse sind es, die ihm den Sieg verschaffen. Wenn das königliche Haupt des Ödi-

pus, die Fürstin von Messina und ihre hochstrebenden Söhne den Neid der Götter herausfordern — was können die Unsterblichen von dem hinfälligen Grafen Borotin und seiner zarten Tochter wollen? Solche Naturen reizen das Schicksal nicht. Auch ist der Horizont nicht weit, frei und wetterträchtig genug, und so meisterlich die unheilschwangre Stimmung des Ganzen gleich in der Expositionsscene getroffen ist: Alles in Allem haben wir doch den Eindruck, daß wir die Gewalt, die hier regiert, nicht über, sondern unter der Erde suchen müssen. Mit den Göttern hat sie nichts gemein. Diese Moira ist ein Gespenst wie die Ahnfrau. Sie legt sich würgend wie ein Alp auf unsre Brust, sie ängstigt uns mit wimmernden Klagetönen, aber sie macht uns nicht frei wie das Wetter im „Oedipus" und der „Braut von Messina". Wir verwünschen diese Macht, wie wir den Schicksalsspuk des „vierundzwanzigsten Februar" verwünschen (mit dem die Ahnfrau auch das fatalistische Mordwerkzeug gemein hat) — ja wir verwünschen sie noch mehr, weil ein Dichter uns mit seiner ganzen Kraft in ihre niedrigen Reiche gebannt hat, ein Dichter, mit dem verglichen die Houwald und Müllner doppelt armselig erscheinen.

Denn das verkenne wer mag! Hier regen sich die Schwingen des Genius, und auch in der bewunderungswürdigen, der deutschen Bühne so vollkommen angepaßten Technik des Stücks spürt man ihre Kraft. Wie sich die Handlung auf dem engsten Raum zusammenballt, wie sie wächst und schwillt, wie die theatralischen Hülfen (der Schuß gegen Ende des zweiten Aktes) unsere Spannung unheimlich steigern, bis der immer im gleichen Bette verharrende dramatische Strom uns in seine wildesten Wirbel zieht — das ist nicht das Ergebniß kluger Berechnung, handwerksmäßig gewonnener Routine, o nein! das ist ganz so intuitiv gewonnen wie Schillers Technik in den „Räubern" und in „Kabale und Liebe", und es trägt die nämlichen, bei aller Leidenschaftlichkeit und poetischen Ungebundenheit großen und formvollen Züge. Das fühlte und wußte Grillparzer selbst, und mehr als einmal hat er in seinem langen Leben Zeugniß für seine grenzenlose Verehrung Schillers abgelegt. In einem Brief an den

Schiller-Verein in Leipzig (aus dem Jahre 1855), der ihn zum Ehrenmitglied ernannt, bekennt er, daß es keinen größeren Verehrer Schillers in Deutschland gebe als ihn. „Seine Ansichten sind immer natürlich und selbst sein Uebernatürliches ist immer ein solches, welches durch sein Vorkommen zu allen Zeiten sich als ein in der Menschennatur unaustilgbar Begründetes darstellt; so ist seine Form geradezu musterhaft.“ Und ebenfalls nach Leipzig sind (aus dem Jahre 1859) die Worte an Wilhelm Roscher, den damaligen Decan der Universität, die Grillparzer zum Ehrendoctor ernannt, gerichtet: „Ja, mein Herr, wenn meine Arbeiten nur irgend einen Werth haben, so haben sie ihn dadurch, daß ich, ohne mich durch Speculation und falsche Gründlichkeit irre machen zu lassen, immer den Weg gegangen bin, den Schiller uns Deutschen für lange, lange Zeit, wohl gar für jede künftige vorgezeichnet hat.“ So sprach einer der größten Dramatiker deutscher Zunge zu einer Zeit, als ihm zum Besitzthum der Ueberzeugung geworden war, was ihm der Genius unbewußt und ungewollt zugetragen. Denn als er die „Ahnfrau“ schrieb, hatte er sich, so wenig wie Schiller zur Zeit der Räuber, durch keinerlei dramaturgische Praxis eine Technik äußerlich aneignen können. Er fand das Richtige im Traum. Die Entdeckung Berthas, Jaromir sei der gefürchtete Bandit, der Beginn ihres Wahnsinns, der Schluß — welch' meisterliche Theaterscenen! Und wie ist Alles umlagert von einem undefinirbaren poetischen Duft, der uns in jeder Ecke, in jedem Winkel ein Schreckniß vermuthen läßt! Eine Poesie des Grauens, wie Ernst Theodor Amadeus Hoffmann sie aus seinem Geisterreich nicht sicherer beschworen hat, eigenthümlich vermittelt durch die hastende Sprache, die bereits den künftigen großen Dichter ankündigt. Sehen wir einmal von ihrer metrischen Seite ab (von der noch zu reden ist) — so wallt in ihr eine jedes kleine Wort durchdringende Leidenschaftlichkeit, die dennoch von aller zerstückelnden Unruhe fern ist. In großen oft raschen Schritten bewegen sich bei Grillparzer Rede und Action, aber er hält die letztere doch immer so sehr am Zügel, daß jene Zeit hat, sich auszuathmen. Der knappe, bloß sachliche Ausdruck, der Dialog schlechtweg ad rem ist nicht seine Sache.

Er verlangt bei dem zielbewußteſten Drängen zur Hauptſache doch Fülle und Melodie des Wortes: nicht keuchend ſoll ſich die Sprache überſtürzen; und darin zeigt er ſich als der geborene dramatiſche Poet, der eben noch mehr als der bloße Dramatiker, geſchweige denn der Theaterſchriftſteller iſt, darin kündigt ſich in ihm wie in jedem Dichter der Lyriker an. Aber es erging Grillparzer darin wie Schiller, der auch, wie nicht erſt dargethan zu werden braucht, ein dramatiſcher Dichter im großen Sinne war: das Lyriſche haftete bei Beiden am Dramatiſchen, es war der Odem ihrer Dramatik. Iſt Schiller im rein Lyriſchen niemals groß, ſo iſt es auch Grillparzer nicht, aber über ſeinen Handlungen ſchwebt, von ihnen unzertrennlich, der weichſte, wohligſte Hauch des Poetiſchen, der auch ſeinen bewegteſten Dramen Glanz und Farbe, Maß und Schönheit verleiht. Und je weiter er auf ſeiner dichteriſchen Bahn fortſchritt, je mehr liebte er es, im Drama — zwar nicht vom Ziel abzuſchweifen (das thut er niemals!), aber doch anzuhalten, hier einen Zweig, dort eine Blume zu pflücken und auf die Markſteine der Handlung einen vollen lyriſchen Kranz niederzulegen. Solche lyriſchen Gipfelungen ſind u. A. des Oberprieſters herrliche Worte über die „Sammlung“ im dritten Akt der „Hero“ und (enger noch mit dem Thema der Dichtung verbunden) Ruſtans Gruß an die Sonne, die ihn von jedem Streit und Druck befreit.

Dieſe Wirkung des Wortes iſt aber in einem Drama wie die „Ahnfrau“ um ſo höher anzuſchlagen, als es doch eben ein Jugendwerk, die Dichtung eines Werdenden war, und als ihr durch den vierfüßigen Trochaeus, den Grillparzer, als gelehriger Schüler der Spanier, für ſie wählte, mancherlei Gefahren erwuchſen — Gefahren, die auch in ſeinen ſpäteren trochaeiſchen Dichtungen nie völlig überwunden wurden. Wie in Grillparzers Natur nüchterner Verſtand und heißeſte Empfindung neben einander lagen, wie er mit Vorliebe Naturen zeichnet, in denen, wie in ihm ſelbſt, Klugheit und Leidenſchaft ſich verbinden, ſo miſcht ſich auch in ſeine dichteriſche Rede oft unerwartet und erkältend eine trockene Bemerkung, ein kluger Gemeinplatz, der im Verſe doppelt gefährlich iſt. Berthas ſubtile Unterſcheidung:

„Und bin ich nicht wirklich schuldig,
Wenn auch nicht als Grund des Zornes,
Ach, doch als sein Gegenstand?“

steht auf diesem Blatte, und eine ganze Reihe gleichgearteter Prosaismen, die mit dem Dichterischen nichts zu thun haben, ließen sich ihr anreihen. Andrerseits übernimmt sich aber auch das Pathos, wie es in einem Erstlingswerk nicht anders zu erwarten ist, oft und gern im Ausdruck; bald wird es roh, bald schwülstig, und die ungezählten Wiederholungen, die dem Dichter gleichbedeutend mit Verstärkungen erschienen sein mögen, müßten, auf der Bühne gesprochen, der Wirkung der Tragödie höchst gefährlich werden:

„Er mein Vater, er mein Vater!
Ich sein Sohn, sein Sohn, und — ha!
Wer spricht hier? Wer sprach es aus?
— — — — — — — — —
Wer sprach's aus? Sein Sohn und Mörder,
Ha, sein Sohn, sein Sohn und Mörder!“,

oder:

„Ich will sehen, sehen, sehen,
Sollt' ich drüber auch vergehen“,

oder:

„Bist du jetzt so starr und kalt,
Sonst von heißem Blut durchwallt,
Kalt und starr wie Mörderhand,
Mörder-, Mörder-, Mörderhand.“

Natürlich sind unsere Regisseure vorsichtig genug, sie zu beseitigen.

Es ist mir keinen Augenblick zweifelhaft, daß das Metrum den Dichter auf diese Auswüchse gebracht und daß er sich das Verhältniß der deutschen Sprache zum Trochaeus dabei nicht genügend klar gemacht hat. Wie kommt es z. B., daß wir über eine Stelle wie die folgende lächeln?

„Dorthin, wo mich Niemand kennt,
Wo man mich von Eschen nennt,
Nach dem stillen Gütchen hin,
Dorthin, Bertha, laß uns fliehn.“

Es ist zwar keine sonderliche Poesie, aber es ist doch auch nichts geradezu Albernes darin enthalten, und in Prosa aufge-

löst oder jambisch umgewandelt würden wir uns kaum daran stoßen. Der Trochaeus allein ist es, der sie ungenießbar macht, und dies Mißbehagen hat seinen Grund darin, daß unsre Sprache von Haus aus gerade trochaeischen Charakters ist. Man braucht nur ein halbwegs geschickter Improvisator zu sein, um einige hundert ungereimter trochaeischer Vier- oder Fünffüßer am Bande zu haben, und das würde Niemandem möglich sein, wenn nicht die trochaeischen Wortformen im Deutschen überwögen und wir unsrer Rede einen überwiegend trochaeischen Tonfall zu geben pflegten. Zahllose Kinderreime bestätigen diese Erfahrung, und es ist mehr als Zufall, daß der geniale Parodist Wilhelm Busch in seinen Humoresken so oft zum Trochaeus greift, als dem geeignetsten Medium für die satirische Nachahmung der platteſten Alltagspoesie. Denn, an sich wohlfeil, an das prosaische Leben geknüpft, bekommt dieser Vers durch den sich rasch einstellenden Reim einen, nicht poetischen, sondern nur lärmenden, klapprigen Ausdruck, der sein prosaisches Wesen nur noch mehr hervorhebt.

„Mancher giebt sich viele Müh
Mit dem lieben Federvieh,
Einestheils der Eier wegen,
Welche diese Vögel legen",

heißt es, um nur ein Beispiel für viele anzuführen, bei Busch in seiner classischen Bubengeschichte „Max und Moritz". Bei längeren Versen verschwindet diese Gefahr der Hackbrettpoesie, wie das schöne Platensche Wort beweisen mag:

„Weltgeheimniß ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort;
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort",

und sie wird sogar zum glänzenden Vorzug, wenn bei kürzeren Maßen die Reime sich verschlingen, also nicht, wie in den obigen Citaten die Verse 1 und 2, 3 und 4, sondern 1 und 3, 2 und 4 sich reimen — und dies ist das Geheimniß des wundervollen Wohlklangs der Schillerschen Trochaeen. „Hero und Leander", das „Siegesfest", „Kassandra", die „Klage der Ceres" verkünden uns diese Wahrheit mit goldener Zunge.

„Freude war in Trojas Hallen,
Eh die hohe Veste fiel,

Jubelhymnen hört man schallen,
In der Saiten goldnes Spiel,
Alle Hände ruhen müde
Von dem thränenvollen Streit,
Weil der herrliche Pelide
Priams schöne Tochter freit."

Durch diese Behandlung wird der Trochaeus für uns erst zum wahrhaft künstlerischen Mittel, denn nun gesellt sich seinem natürlichen, müheloſen Fluß das wechselvolle Reimspiel, das ihn von dem niederen Boden der Prosa emporhebt und das doch von jeder Ziererei fern bleibt, weil es ohne die Verletzung des organischen Satzgefüges (die Schiller sich niemals erlaubt), gleichsam von selbst, unbeabsichtigt einzutreten scheint. Nun bricht sich der gleichmäßige Versschwall an den scharfen Einschnitten, gleichsam den Klippen des Reims und rauscht darum nur um so voller, tönender dahin. Diese mächtigen Wirkungen werden aber doch nur erzielt, weil eben Schiller im Gegensatz zu so manchen neueren Dichtern, die sich womöglich gar des wohlfeilen Mittels der ungereimten Trochaeen bedienen, uns nie und nirgend eine gewaltsame, undeutsche Wortumstellung bietet, sondern unsre Grammatik unangetastet läßt, wodurch denn eine Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit des Flusses der gereimten Verse erzeugt wird, die wieder nur das Ergebniß der höchsten Meisterschaft ist. Man höre dazu noch eine Strophe wie diese:

„Seht ihr dort die altersgrauen
Schlösser sich entgegenschauen,
Leuchtend in der Sonne Gold,
Wo der Hellespont die Wellen
Brausend durch der Dardanellen
Hohe Felsenpforte rollt?
Hört ihr jene Brandung stürmen,
Die sich an den Felsen bricht?
Asien riß sie von Europen,
Doch die Liebe schreckt sie nicht,"

Ein so gereimter Vers würde nun aber für das Drama nicht taugen, schon seiner regelmäßigen liedartigen Bildung wegen nicht. Eine Dichtung von der Ausdehnung eines Dramas würde

sich solche Fesseln, die es auf die Länge der Freiheit berauben, nicht ohne Schaden anlegen dürfen, und Grillparzer hat wenigstens dies sehr wohl begriffen. Er bindet sich darum auch an keine Reimconstruction — er schüttet seine Vierfüßer wahllos aus, zumeist ungereimt, dann wieder, wie es der Augenblick giebt, gereimt, zu zweien, zu dreien, vielfach verschlungen — aber auch durch diesen Wechsel entgeht er der im Trochaeus selbst liegenden Gefahr nicht ganz, und nur zu oft steht dicht neben seiner herrlichsten Poesie das lächerliche Gespenst der philiströsesten Wirklichkeit. Man höre die Verse der „Ahnfrau" nur einmal aus dem Munde unsrer Schauspieler, beispielsweise der Meininger, die die Tragödie bekanntermaßen in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Welche Mühe mußten und müssen sie sich geben, um den gleichmäßig klappernden Tonfall des Trochaeus zu überwinden! Wie müssen sie das rhythmische Gefüge oft klug verdecken und allbekannte Stellen wie jenes Wort Jaromirs „Ja, ich bin's, du Unglückselige", und was sich daran schließt, Stellen, die die breiteste Declamation fordern, nur eben dadurch für die Zuhörer möglich machen, daß sie den Accent herabstimmen und den einfachsten Ton für sie verwenden. Auch weiß ich noch, wie schwer es war, den Schauspielern des Bremer Stadttheaters vor etwas mehr als zwanzig Jahren die Trochaeen im „Traum ein Leben", der auf meinen dringenden Vorschlag zur Aufführung gelangte, mundgerecht zu machen. Sie nannten sie Fibelverse, einen Ringel-Ringel-Rosenkranz für kleine Mädchen, und waren über die Wirkung, die das von ihnen schon verloren gegebene Stück dennoch machte, nicht wenig erstaunt. Und unter diesen Schauspielern waren sehr ernst zu nehmende Künstler, die später auf Berliner Brettern an erster Stelle standen und noch stehen. Und dabei konnte ich mir selber die Gefahren einiger Verse auch in dieser köstlichen Dichtung nicht verhehlen. Gewiß, über solche Schwierigkeiten dennoch zu triumphiren, spricht für das Geschick des Schauspielers — mehr aber noch, weit mehr, bezeugt es den hohen dichterischen Beruf Grillparzers. Hindernisse, über welche jämmerliche Versschmiede, wie Müllner, kläglich stolpern, überfliegt er frei und kühn, und wenn uns Bedenken kommen wollen, dann

trägt er sie mit einem melodischen Rauschen des Fittigs seiner Rede alsbald wieder von dannen.

Die principielle Frage der Verwerthbarkeit oder Unverwerthbarkeit des Trochaeus für das Drama wird dadurch jedoch weder berührt, noch die Behauptung erschüttert, daß die poetische gebundene Sprache des Dramas der Deutschen, wenn man von dem Knittelvers absieht, der für den Ausdruck des Symbolischen ein ganz unvergleichliches Organ darstellt, weit mehr die jambische als die trochaeische ist, eben darum, weil jene sich von dem Ausdruck und dem Tonfall der Wirklichkeit am Meisten entfernt. Man braucht nur ein einziges Jambendrama zu prüfen, um sofort zu finden, daß fast jeder Vers mit einem einsilbigen Wort, einem Auftakt, beginnt, daß er also durch dies Mittel der einsilbigen, weitaus der größten Mehrzahl nach tonlosen Wörter zum jambischen künstlich erst umgeschaffen werden muß.

Goethes „Iphigenie" beginnt:

„Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines
Wie in der Göttin stilles Heiligthum
Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hieher.
So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen
Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
Doch immer bin ich wie im ersten fremd.
Denn ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend,
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.
Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern
Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück vor seinen Lippen weg,
Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerst den Himmel vor ihm aufschloß, wo
Sich Mitgebor'ne spielend fest und fester
Mit sanften Banden an einander knüpften."

Der „Carlos“:

„Die schönen Tage in Aranjuez
Sind nun zu Ende. Eure königliche Hoheit
Verlassen es nicht heiterer. Wir sind
Vergebens hier gewesen. Brechen Sie
Dies räthselhafte Schweigen. Oeffnen Sie
Ihr Herz dem Vaterherzen, Prinz. Zu theuer
Kann der Monarch die Ruhe seines Sohnes —
Des einz'gen Sohns — zu theuer nie erkaufen.
Wär' noch ein Wunsch zurücke, dem der Himmel
Dem liebsten seiner Söhne weigerte?
Ich stand dabei, als in Toledos Mauern
Der stolze Karl die Huldigung empfing,
Als Fürsten sich zu seinem Handkuß drängten,
Und jetzt in einem, einem Niederfall
Sechs Königreiche ihm zu Füßen lagen —
Ich stand und sah das stolze junge Blut
In seine Wangen steigen, seinen Busen
Von fürstlichen Entschlüssen wallen, sah
Sein trunknes Aug' durch die Versammlung fliegen,
In Wonne brechen — Prinz, und dieses Auge
Gestand: Ich bin gesättigt.

„Wallensteins Tod“:

Wallenstein.

Laß es jetzt gut sein, Seni! Komm' herab!
Der Tag bricht an und Mars regiert die Stunde.
Es ist nicht gut mehr operiren. Komm!
Wir wissen g'nug.

Seni.

Nur noch die Venus laß mich
Betrachten, Hoheit! Eben geht sie auf,
Wie eine Sonne glänzt sie in dem Osten.

Wallenstein.

Ja, sie ist jetzt in ihrer Erdennäh
Und wirkt herab mit allen ihren Stärken.
Glückseliger Aspekt! So stellt sich endlich
Die große Drei verhängnißvoll zusammen,
Und beide Segenssterne, Jupiter
Und Venus, nehmen den verderblichen,
Den tück'schen Mars in ihre Mitte, zwingen

Den alten Schadenstifter, mir zu dienen,
Denn lange war er feindlich mir gesinnt
Und schoß mit senkrecht — oder schräger Strahlung
Bald im Gevierten, bald im Doppelschein
Die rothen Blitze meinen Sternen zu
Und störte ihre segenvollen Kräfte.
Jetzt haben sie den alten Feind besiegt
Und bringen ihn am Himmel mir gefangen.

Diese Beispiele werden genügen, und sie sprechen laut genug. Sie belehren uns nicht nur darüber, daß es fast unmöglich ist, einen Vers mit einem jambischen zwei- oder mehrsilbigen Wort zu beginnen, sondern daß auch die trochaeischen Formen im Innern der Sätze weitaus überwiegen — wodurch der Beweis erst vollkräftig wird. Ja, dieser erhält noch eine Verstärkung durch den Umstand, daß von den einsilbigen den Vers beginnenden Wörtern eine erhebliche Anzahl, streng genommen, lang gemessen werden müßte — worüber die Gewöhnung, die der Metrik gewisse Freiheiten verstattet hat, hinwegsieht. Von höchster Bedeutung wird dieser Umstand aber, wenn dem einsilbigen Wort wieder ein einsilbiges oder deren mehrere folgen. Dann stellt es sich in zahlreichen Fällen heraus, daß jambisch behandelte Wortgruppen streng genommen trochaeisch geartet sind, wie in den oben citirten Dichterworten die Verbindungen: Tret' ich, Wär' noch, Laß' es, Bald im u. s. w. Ueberwiegend sind jedoch die Fälle, in welchem dem jambischen Auftakt das trochaeische Wort folgt: und das ist entscheidend.

Umgekehrt zeigen die trochaeischen Verse wiederholt ein trochaeisch geartetes Wort sogleich am Anfang. Aus der Fülle der möglichen Beispiele sei auf den oben bereits erwähnten Beginn der Schillerschen „Kassandra" verwiesen, oder auf den „Ritter Toggenburg":

„Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet euch dies Herz,
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz.
Ruhig mag ich euch erscheinen,
Ruhig gehen sehn,

Eurer Augen stilles Weinen
Kann ich nicht verstehn",

oder, blind herausgegriffen, auf einen der „Sprüche des Confucius":

„Dreifach ist der Schritt der Zeit,
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,
Ewig still steht die Vergangenheit".

Auch die „Ahnfrau" bietet reichliche Beispiele, so ein Wort der Bertha zu Beginn des vierten Aktes:

„Unglück oder Frevelthat?
Unglück ach! und Frevelthat!
Reichte nicht das Unglück hin,
Dieses Dasein zu vernichten,
Warum noch den schweren Frevel
Laden auf die wunde Brust?
Warum, du gerechtes Wesen,
Noch mit des Gewissens Fluch
Deinen harten Fluch verschärfen?
Warum, Gott, zwei Blitze werfen,
Wo's an einem schon genug?",

oder Jaromirs Wort aus dem großen Monolog vor der Schloßkapelle im fünften Akt:

„Aber zwischen Stoß und Wunde,
Zwischen Mord und seinem Dolch,
Zwischen Handlung und Erfolg
Dehnt sich eine weite Kluft,
Die des Menschen grübelnd Sinnen,
Seiner Willensmacht Beginnen,
Alle seine Wissenschaft,
Seines Geistes ganze Kraft,
Seine brüstende Erfahrung,
Die nicht älter als ein Tag,
Auszufüllen nicht vermag;
Eine Kluft, in deren Schooß
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Würfeln mit dem schwarzen Loos
Ueber kommende Geschlechte."

Beginnen aber die Verse mit einem einsilbigen Wort (und solche sind auch unter den trochaeischen Metren in der Ueberzahl), dann wird das nächstfolgende in den seltensten Fällen jambisch,

zumeist aber wiederum einsilbig sein, so daß sich dann aus den beiden Wörtern der trochaeische Fuß zusammensetzt. Eine zweite Gegenprobe gegen den jambischen Vers und ein neuer Beweis für den Satz, daß der trochaeische Rhythmus uns Deutschen geläufig und gewöhnlich, und daß eben darum der jambische, als der ungewöhnlichere, für uns auch der künstlerisch geläutertere und erhabnere ist. Es mag nicht nur Nachahmung der Spanier, es mag auch eine Neigung in Grillparzers Natur gewesen sein, sich von dem Einfachsten, Naturgemäßesten nicht zu entfernen und dies doch durch seine dichterische Kraft vor dem Gewöhnlichen zu bewahren, was ihn zur Wahl der trochaeischen Maße im Drama antrieb. Wenigstens entspräche dies den Sympathieen, denen man in seiner dichterischen Charakterzeichnung zu begegnen glaubt: er liebt die einfachen, verständigen, fast nüchternen Naturen, die gar nicht auf dem Kothurn zu schreiten begehren, und gerade sie (Hero, Esther) überschüttet er mit dem reichsten Segen seiner blumigen, süßduftenden Poesie. Und wie diese holden Gebilde zu seinen Meisterschöpfungen gehören, so überwindet er auch im Vers das Unbedeutende und füllt gerade den Trochaeus, unter gelegentlicher Rückkehr zu dem platten Boden seiner Herkunft, mit dem goldensten, süßesten Wein seiner Dichtung. Hat er doch kaum je etwas Schöneres geschrieben als Rustans wundervolle Worte in „Der Traum ein Leben“:

„Sei gegrüßt, du heil'ge Frühe,
Ew'ge Sonne, sel'ges Heut!
Wie dein Strahl das nächt'ge Dunkel
Und der Nebel Schaar zerstreut,
Dringt er auch in diesen Busen,
Siegend ob der Dunkelheit. —
Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel,
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel.“

Auf der klaren Höhe dieser herrlichen Dichterworte steht die Sprache der Ahnfrau allerdings noch *nicht*.

Aber auch Grillparzers Fähigkeit, die Charaktere zu individualisiren, bald mit den sprechendsten Zügen des Genrehaften, das sich dicht mit dem Grillenhaften berührt, bald in größeren Linien, die uns im einzelnen Menschen einen Typus enthüllen — sie ist in der „Ahnfrau" kaum nur erst angedeutet, und Jaromir insbesondre, von dessen Löwenmuth und dämonischer Wildheit uns so schreckenerregende Berichte gegeben werden, thut und spricht vor unsern Augen allzuwenig, was die Wahrheit dieser Schilderungen bekräftigen könnte. Und da drängt sich nun die Frage auf, ob es rathsam war, dem großen Publikum unsrer Tage, dem der Dichter seit dem ersten ungestümen Erscheinen der „Ahnfrau" längst fremd geworden war, und dem er erst langsam (und seit der Centenarfeier nicht erfolglos) wieder gewonnen werden mußte, gerade dies Jugenddrama, trotz all seiner Genialität, immer wieder vorzuführen, wie es die Meininger thaten? Wohl gewann der durch Laube in den fünfziger Jahren auf der Wiener Bühne wieder zum Leben erweckte Dichter schon damals immer wachsend Kreis um Kreise, und „Des Meeres und der Liebe Wellen" und „Der Traum ein Leben" erschienen neben der „Medea" und der „Sappho" immer häufiger auf den deutschen Theatern. Aber der größeren Menge ist seine ganze Bedeutung trotz alledem noch lange nicht genügend aufgegangen, und von dem Publikum kleinerer Städte wissen auch die Gebildeten leider nicht viel mehr von ihm, als daß er der Dichter der „Ahnfrau", dieser übelberufenen Schicksalstragödie, ist. Nun hat er aber in seinen späteren Werken mit dem Fatum Müllners, Werners und Houwalds, ja mit dem Fatum *überhaupt* (mit *einer* Ausnahme) nie wieder gemeine Sache gemacht, und sie alle bewegen sich in einer so viel höheren, klareren Sphäre, daß man es eben darum als einen Mißgriff empfand, daß von so bevorzugter Seite das Augenmerk gerade immer nur auf dies erste und unreifste seiner Dramen gelenkt wurde. Mußte das nicht den Anschein erwecken, als wäre in ihm der echte und rechte Grillparzer zu finden? Wohl berührt sich die Auffassung des Schicksals in der „Ahnfrau" leise mit Grillparzers ganzer Stel-

lung zum Leben (ein Gedanke, der in dem trefflichen Buch „Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen“ von Johannes Volkelt, Nördlingen 1888, überaus fein entwickelt und demnächst noch zu verfolgen ist), aber solchen Beziehungen nachzuspüren, dazu ist weder die Bühne da, noch das Publikum fähig, und will man sich zum Herold eines Genius machen, dann soll man ihn der Welt auch im günstigsten Lichte zeigen! Wohl erregten die Meininger durch die meisterhafte Kunst, mit der sie die Stimmung der Dichtung verleiblichten und uns die Haut schaudern machten, unsere Bewunderung, wohl bewiesen sie durch die nervenquälende Wirkung, die die Tragödie in ihrer Darstellung hervorbrachte, daß nichts übler angebracht ist, als über sie zu lachen und sie mit einem leichten Wort zu den Todten zu werfen — aber mit diesem Erfolg war wohl den Meiningern und wohl der „Ahnfrau“, aber nicht Grillparzer gedient, und dessen Ruhm sollte höher stehen als der theatralische Lorbeer und die Ehrenrettung eines verkannten Stücks. Das Alles trotz dem Dichter, dem es bis in sein hohes Alter „immer noch lieb“ war und der sogar den Plan erwog, es (fünfzig Jahre nach seinem Erscheinen!) „drucken zu lassen, wie es ursprünglich war.“

Schon das zweite große Drama des Dichters versetzt uns wie mit Zaubergewalt in eine völlig anders geartete Welt. Es ist die „Sappho“. Hier herrscht bereits jene eigenthümliche contemplative Ruhe, die Grillparzer auch in der heftigsten Bewegung des Innern und der äußeren Handlung nicht verläßt, jenes classische Maß, das doch niemals starr und kalt wird. Hier schreiten sie schon, seine herrlichsten Gestalten, still und bewegt, belebte Galatheen, durch deren Marmoradern das wärmste Blut rinnt. Noch hat er sich nicht ganz gefunden; noch schlägt sich der Mantel der Sprache etwas zu bauschig um die Gestalten der Tragödie, so daß ihre Contouren darunter gelegentlich verschwinden, noch hat das Wort nicht ganz den süßen individuellen Reiz gewonnen, der für mein Gefühl in der Gestalt der „Hero“ am Unwiderstehlichsten wirkt — aber wie viele Dramen wären zu nennen, die einen antiken Stoff mit gleicher Hoheit, und doch so durchwärmt, so fern von archaistischer Strenge, so ganz im mo-

dernen Sinne behandeln? modern in der Bedeutung der Möglichkeit unmittelbarster Anempfindung der Hörer, denn niemals zwingt uns der Dichter, uns erst auf den Standpunkt einer längst versunkenen Cultur, fremder Begriffe von Sitte und Sittlichkeit zu versetzen, um mit den Personen des Dramas zu genießen und zu leiden, zu jubeln und zu trauern? Die Schicksale des Herzens, des Blutes, der Leidenschaft sind es, die der Dichter in der „Sappho" wie in seinen späteren Werken besungen — diese Schicksale und Gesetze, die in großen Zügen bei allen Völkern, unter allen Himmelsstrichen dieselben sind. Was uns in der „Sappho" im Besonderen antik anmuthet, das ist mehr aus des Dichters eigner, dem Griechenthum vielfach verwandter, helle Klugheit und Einsicht mit weicher Sinnlichkeit paarender Seele gewonnen, als aus culturgeschichtlichen Studien — ganz ähnlich wie Goethe die „Iphigenie" mit dem „antiken" Geist eben nur so weit füllte, wie er ihn selbst empfand, ohne sich im Uebrigen, wie genugsam bekannt, um die veralteten moralischen Anschauungen der Hellenen zu kümmern. Diese unbedingte Hingabe der eigenen Empfindung an den Stoff, dieser „moderne" Geist des Kunstwerks ist auch das letzte Geheimniß jeder künstlerischen Wirkung, und bei Grillparzer tritt sie besonders rein und unverkümmert auf. Darum ist er auch trotz einiger Anläufe, die er gemacht und die Oesterreich ihm schlecht gedankt hat, kein eigentlich historischer Dichter. Das Herz, seine Rechte und seine Kämpfe sind ihm Alles, und das rührend einfache tragische Geschick der armen Sappho, die sich auf der Mittagshöhe des Lebens trotz des dichterischen Lorbeers, der sie umrauscht, in der Liebe zu dem schönen Phaon von der jungen anmuthigen Dienerin überwunden sieht, gilt ihm mehr als das wilde Ringen um Kronen und Kriegsmacht, um Volksrechte und Glaubensfreiheit. Diese Interessen streifen ihn wohl einmal, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen, und im Grunde sind sie ihm unbequem — erst wo der Begriff des Staates verschwindet, fühlt er sich ganz wohl. Das berührt sich aufs Neue mit Grillparzers Charakter und seiner Stellung zum Leben und ist bis zur näheren Erörterung festzuhalten.

Die neue Dichtung brachte dem jungen Poeten Ehren und

Auszeichnungen in Fülle. Er genoß sie mit Behagen. Ohnehin war es damals nicht seine Art, den Erfolg wie ein unverdientes Glück schüchtern aus der Hand der Götter entgegenzunehmen. Trotz mancher Zweifel an sich selbst hatte er die Rechte des Dichters schon in der Bühnenlaufbahn der „Ahnfrau" gegen die Kritiker und Theaterdirectoren, die ihm ihre „praktischen" Vorschläge in Bezug auf Striche und Aenderungen machten, stolz vertheidigt. Auch der Resignation seiner späteren Jahre lag immer das mit Bitterkeit gemischte Gefühl des eignen Werthes zu Grunde. Auf die „Sappho" besonders, die er von all seinen Dichtungen am Innigsten ins Herz geschlossen hatte, blickte er mit triumphirender Freude. Legte er sich doch, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, in einem längeren Aufsatz den Charakter des Stücks noch einmal wohlgefällig dar. Angriffe wie die Müllners, der ihm bei aller Anerkennung des dichterischen Werthes der „Sappho" doch sehr von oben herab den thörichten Rath gegeben hatte, den ganzen ersten Akt, der die lesbische Dichterin auf dem Gipfel des Ruhms und im seligen Glauben an die Festigkeit und Dauer ihres Liebesglücks zeigt, zu streichen, durfte er getrost verachten. Auch entschädigte ihn überreichlich der fast allgemeine Ausdruck der Bewunderung, der die Dichtung begrüßte, und dem sich gerade diejenigen, die die „Ahnfrau" am Tiefsten herabgesetzt hatten, am Wärmsten anschlossen. Fast in alle europäischen Sprachen wurde die „Sappho" übersetzt, und der Größten einer, Lord Byron, schrieb, nachdem er sie in italienischer Sprache gelesen, in sein Tagebuch: „Grillparzer! Ein teuflischer Name, aber man wird sich gewöhnen müssen ihn auszusprechen. Das Trauerspiel ist groß und erhaben. Und wer ist der Dichter? Ich kenne ihn nicht, aber die Jahrhunderte werden ihn kennen. Grillparzer ist groß, antik, nicht ganz so einfach wie die Alten, aber doch sehr einfach für einen Modernen — kurz ein erhabener und anmuthender Schriftsteller". Ein im Großen und Ganzen erstaunlich richtiges Urtheil. Erhaben und anmuthend — man kann es gelten lassen, wenn man die Einschränkung hinzufügt, daß die Anmuth das Erhabene überwiegt und daß ein gewisses Mißverhältniß

zwiſchen den Entſchlüſſen ſeiner Menſchen und ihren Thaten ſie weit mehr liebenswürdig als groß erſcheinen läßt.

Sehr bald nach dem Erſcheinen der erſten Dramen des Dichters wurde denn auch die Bemerkung laut, daß ſeine Helden zu wenig heroenhaft, daß ſie ſogar ſchwächlich und unbedeutend ſeien, ein Vorwurf, der ſpäter dahin ergänzt wurde, daß Grillparzer überhaupt keine Männer zeichnen könne. Es ſteckt ein richtiger Kern darin. Grillparzer hat ſeine Freude an jenen Naturen, die „mit dem zahlen, was ſie ſind", die verdienſtlos gefallen, an den ſchönen Lieblingskindern der Schöpfung. Er ſucht dieſe holden Weſen nicht nur unter den Frauen auf (Melitta, Kreuſa, Erny, Mirza), ſondern auch unter den Männern, und dem Phaon der „Sappho" ähneln Jaſon und Leander. Nun ſind aber weder jene Mädchen noch dieſe Männer auf den Platz der tragiſchen Helden geſtellt, und was dieſe betrifft, ſo träfe jener Vorwurf, ſo ganz allgemein ausgeſprochen, ſie mit Unrecht. Verweilen wir zunächſt einmal bei der „Sappho", ſo iſt der ſchöne Phaon gewiß ein unbedeutender Menſch. Aber nicht um dieſes einen ſchwachen Jünglings willen tödtet ſich die ruhmgekrönte Dichterin — ſie thut es, weil das Leben ihr das Schönſte, was es geben kann, die Liebe, verſagt und der kalte Glanz des Ruhms die Qual des armen Menſchenherzens nur noch erhöht. Und wenn es ein zwar anmuthiger, aber durch keine geiſtige und ſittliche Größe hervorragender Jüngling iſt, um deſſentwillen ſie leidet, dann verſtärkt ſich dadurch die Tragik ihres Geſchicks nur noch. Denn dieſe Liebe, die den Weg durch die Augen nimmt, fragt leider nicht nach dem, was die Menſchen verehren — das ganz Unbedeutende bezwingt ſie, wenn es nur den Segen der Grazien empfangen hat, und das dämmerhafte, ſeiner ſelbſt unbewußte Leben übt einen mächtigeren Reiz auf ſie als alle Wiſſensfülle und ſittliche Hoheit. Schon dies Verhältniß der (überdies alternden) Größe zu der jugendlichen, aber geiſtig werthloſen Schönheit trägt den Stempel einer allgemein menſchlichen Tragik. Faſt immer wird die geiſtige Bedeutung des Liebenden als eine Laſt von dem Geliebten empfunden werden, und was jenem ſeiner Meinung nach den Sieg verſchaffen müßte, macht ihn

vielmehr unterliegen. So wendet sich in Wildenbruchs „Opfer um Opfer“ der Held von der älteren, gelehrten Hedwig der jüngeren, einfacheren Christine, Edzard in Fitgers „Hexe“ von der in allen Wissenschaften bewanderten Thalea der kindlichen Almuth zu, und auch die Liebe der Fürstin Anna Leonore in des Letzteren Trauerspiel „Von Gottes Gnaden“ berührt sich vielfach mit der Liebe der Grillparzerschen Frauen (Sappho, Medea) zu dem unbedeutenden Manne. In Grabbes „Don Juan und Faust“ wird das Herz der keuschen Donna Anna durch den frechen, von Kraft und Saft strotzenden schönen Verführer von Sevilla zur Liebe entzündet, während der große Magus mit all seinem Wissen Nichts über sie vermag.

Diese Tragik hat selbstverständlich ihren tieferen, in der Natur der Dinge liegenden Grund. Es ist nicht nur das reifere Alter, welches Sappho dem Phaon, Thalea dem Edzard, Hedwig dem Professor Wernshausen unbegehrenswerth macht. Frauen in diesen Jahren können reizvoller sein als die zarten, noch nicht erschlossenen Mädchenknospen. Es liegt jedoch im Wesen der Vergeistigung, daß sie sich dem natürlichen Leben und der frischen Empfänglichkeit für den Genuß des Augenblicks entfremdet und es verlernt, sich in die Welt zu schicken. Das Begehren nach dem Glück der Sinne wird sich bei ihr mit dem Gesetz des Gegensatzes dann nur desto stürmischer regen, aber sie wird es nicht festhalten können. Eine geheime Schranke baut sich zwischen ihnen auf. Es ist das Verhängniß des Grabbeschen Faust, selbst wenn er Liebesschwüre stammelt, noch zu philosophiren. Das bezeichnet den inneren Widerspruch. Die Heroen des Geistes sind für den unbefangenen Genuß des Lebens verdorben, und das ist der Fall Sapphos, in der sich das geistige Wesen in der besondren Spielart des Künstlerischen darstellt. Es ist nicht allen Genies gegeben, Kunst und Leben so harmonisch auszugleichen, wie Goethe es gethan. Man blicke auf Schiller, der weit mehr in seiner hochliegenden Welt zwischen Himmel und Erde, als auf unserm Planeten lebte, man sehe auf Platen, auf Uhland, auf Grillparzer selbst, und nun gar auf jene Unglücklichen, die im heißen Ringen nach einem künstlerischen Ideal am Leben zu Grunde

gingen: Hölderlin und Kleist. Man forsche nach dem Privatleben so vieler unser neueren Dichter — wie einsam es ist, wie fremdartig es dem gewöhnlichen Sinn erscheint; man lese die trostlose Auffassung, die Henrik Ibsen von der Stellung des Dichters zum Leben bekennt (in der Vorrede zu „Kaiser und Galiläer", Berlin 1888, von Otto Brahm mitgetheilt), sein Wort „Freunde seien ein kostspieliger Luxus", und man erschrecke vor der Isolirung, in die er sich immer mehr, fast möchte man sagen, hineingearbeitet. Sapphos Schicksal ist kein andres. Auch sie hat sich, je mehr sie künstlerisch gewonnen, dem blühenden Leben entfremdet. Sie seufzt nach der entschwundenen Zeit, da sie noch

„scheu mit runden Kinderwangen,
Ein unbestimmt Gefühl im schweren Busen,
Die neue Welt mit neuem Sinn betrat",

sie ruft Wehe über den, den der Schatten des Ruhms aus dem stillen Kreise der Seinen lockt, und redet beseligt von dem edlen Gut der Leibesschönheit, „von dem köstlichen Gewinn der Lebenslust". Zwar fühlt sie die göttliche Kraft, die ihr eigen ist, aber wenn sie des Jünglings gedenkt, der mit „des Lebens schönsten Blüthen geschmückt" vor ihr steht, dann überfällt sie die Scheu, sie zagt und ruft in Bezug auf ihn: „Dem Kräftigen gehört die Welt". Also nicht ihr? Fühlt sie sich unkräftig? Doch wohl! Denn als sie nun, die Grenzen ihrer Natur verkennend, die Wonne der ewigen Kunst mit dem Genuß der Minute vereinen will, als das unselige Verhängniß naht, der Geliebte ihr mit jedem Versuch, ihn zu halten, nur fremder, das Verlangen in ihr zur Furie wird, da schließt sie, zur Besinnung zurückgekehrt, mit der Welt auch ein für alle Mal ab. Nicht abermals rettet sie ihr Leid in die Kunst hinüber, um es dort zu verklären und zu überwinden — nein, sie springt vom leukadischen Felsen in die Meerfluth hinab und endet ihren Schmerz mit dem Leben, nicht in Verzweiflung, sondern still und gelassen, ausgesöhnt mit ihrem bittren Geschick.

Es ist im ersten und zweiten Bande dieser „Dramaturgie" wiederholt und besonders bei Gelegenheit der Betrachtung der „Braut von Messina" zur Sprache gekommen, daß das Dra-

matiſche mit dem Tragiſchen nicht verwechſelt werden dürfe, daß jenes immer ein Sichbethätigen, dieſes immer ein Erleiden ſei, das ſich ebenſo wohl an dem Helden des Dramas wie an den Nebenfiguren darſtellen könne, aber es iſt auch zum Oefteren nachdrücklichſt betont, daß nicht nur das „Heroenhafte“ Anſpruch auf das dramatiſche Heldenthum erheben darf. Wie das Tragiſche ſich ebenſo wohl darin äußern kann, daß eine gewaltige Kraft von dem Widerſtand der ſtumpfen Welt aufgerieben wird, als darin, daß eine ſchwache Natur dem Leben erliegt, ſo darf es ſich mit demſelben Rechte an thatgewaltigen Männern wie Richard III., Macbeth, Carl Moor erproben wie an Naturen wie Hamlet, Heinrich der Sechſte, Taſſo, Clavigo, wenn nur das Schwächliche und Gemeine durch irgend einen Zug des Ungewöhnlichen und Erhabenen über das Niveau des Lebens hinweggehoben wird: Züge, die ſich bei jenen Helden insgeſammt, bei dem moraliſch haltloſen Clavigo insbeſondere in der Wahrhaftigkeit, mit der er gegen ſich ſelbſt vorgeht, nachweiſen laſſen. An ſich wäre es darum noch kein ſtichhaltiger Vorwurf, wenn man den Helden Grillparzers Entſchloſſenheit und Thatkraft abſpräche, und jedenfalls beſitzt die Sappho in der Tragödie davon genug: denn aeſthetiſch betrachtet iſt der freiwillige Tod, den ſie wählt, eine That; ja es iſt ſogar eine übermäßige That. Wenigſtens will es uns Dritten nicht ſcheinen, als müſſe die Zerſtörung des Liebesglücks nothwendig auch die Vernichtung des Lebens der Heldin nach ſich ziehen. Wir freuen uns des ſchönen, friedvollen Schluſſes, der inneren Läuterung der ſchmerzgewöhnten Dichterin, die zur Siegerin über das widerſtrebende Leben wird, dadurch, daß ſie es wegwirft, aber wir entbehren doch des Zwanggefühls, das für dieſe Colliſion kein andres als eben dies Ende zuerkennt. Wenn aber dennoch die Dichterin und mit ihr Grillparzer dieſen Ausgang als einen nothwendigen empfanden, was beweiſt es? Daß in ihrer Natur, in der der dramatiſchen Heldin wie ihres Dichters — zwar keine Schlaffheit und Weichmüthigkeit, aber doch ein Mangel an Widerſtandsfähigkeit dem Leben gegenüber begründet liegt, der es ihnen unmöglich macht, ſich mit der Welt abzufinden — mit der Welt, wie ſie nun einmal iſt. Nun er-

hellt sich das Wort: „Dem Kräftigen gehört die Welt.“ Er, der unbedeutende, schwache Phaon erscheint der Sappho „kräftig“, weil er wohlgemuth, ohne Zwiespalt, mit dem großen Strome schwimmt; sie, die im angestrengtesten Siegeslauf Alles errungen, was der Ruhm ihr gewähren konnte, die den Dolch nach dem Herzen der jungen Melitta zückt, die gefaßt in den Tod geht — sie fühlt sich unkräftig und entzieht sich dem Leben. Den „Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit“ nennt Volkelt in seiner feinen Untersuchung diesen Zug der Weltentfremdung, und vielfach trifft diese Bezeichnung zu. Ganz ist das Wesen der Grillparzerschen Helden damit jedoch nicht gekennzeichnet. Auf die Medea z. B. wendet sie sich nur schwer an, und den Rustan in „Der Traum ein Leben“ lähmt weniger die Innerlichkeit und Beschaulichkeit seiner Natur, als eine moralische Schwäche. Gemeinsam bleibt aber ihnen allen die Neigung, vor dem Leben zu flüchten, auch wenn dieses nichts Außerordentliches von ihnen verlangt. Das Außerordentliche findet sich vielmehr zumeist in ihnen selbst. Und gehen sie zu Grunde, so liegt das an der Besonderheit ihrer Natur, die in einigen Fällen grillenhaft (Die Jüdin von Toledo, Banchanus, Kaiser Rudolf II.), in den meisten doch zugleich eine typische Erscheinung darstellt und eben dadurch so erhaben tragisch wirkt: wie die „Sappho“ überzeugend beweist.

Sache des Biographen wäre es, nachzuweisen, wie sich diese Eigenart aus Grillparzers eigenem Naturell und seinen Lebensschicksalen erklärt, und die Arbeiten von Kuh, Laube, Fäulhammer und Anderen, vor Allem aber die unschätzbaren Einblicke, die uns das Grillparzer-Jahrbuch in das Innere des Dichters gewährt, machen es deutlich genug, daß er selber an einem Zwiespalt zwischen Wollen und Thun, Empfinden und Handeln litt. Sein eigenartiges Verhältniß zu Katharina Fröhlich, seiner ewigen Braut, ist allein schon geartet, seinen Charakter zu beleuchten. Die herrlichen „Jugenderinnerungen im Grünen“ nehmen ihm doch den pathologischen Zug nicht. Mit ein bischen gutem Willen nur hätten die beiden ganzen Charaktere, die sich nicht wie Hälften aneinander passen ließen, gleichwohl eins werden können, ja

müſſen, und doch blieben ſie ewig zwei, weil der Daemon in Grillparzers Seele ſie ſchied. Als der Dichter der Mutter der armen Marie Piquot, die ihn, ihren „Taſſo“, den Ihrigen ſterbend noch ans Herz gelegt, ſtarr und eiſig gegenüber ſitzt, unfähig ſie zu tröſten, da empfindet er ſelber dieſe Kälte als einen Bann, unter dem er leidet. Grübelſucht und fieberiſche Erregung der Phantaſie, ein Schwanken zwiſchen eigener Geringſchätzung und Ueberſchätzung, die höchſten Anſprüche an Andere und ein oft erbarmungsloſer Egoismus miſchten ſich in ihm und förderten ſeine Conflicte mit der ihn umgebenden Welt. Der traurige Fluch einer „erblichen Belaſtung“ ruhte auf ſeinem Geiſte, und die Einblicke in das Leben der Seinen, ſeiner Mutter, ſeiner Brüder, die uns das Grillparzer-Jahrbuch in ſeinem erſten Bande gewährt, erfüllen uns mit Schrecken und Rührung. Die weichmüthigen Klagen ſeines Bruders Camillo; die „moral insanity“ des jüngſten Bruders Adolf, der ſich in die Donau ſtürzte, um ſich vor dem Stehltrieb zu retten, der ihn grauſam beherrſchte; der Selbſtmord der eignen immer ſorgenvollen, unglücklichen Mutter — wie ſtark mußte der Genius ſein, der dieſem Elend nicht ganz erlag; und wie gewaltſam mußte der Menſch ſich aufrecht halten, der mit der Bürde dieſes Leids noch die Bürde dieſes Genies zu tragen hatte! Er reiſte nach Weimar und trat Goethen, zu dem ihn die Seele zog und der ihn freundlich, faſt liebreich willkommen hieß, doch nicht näher: ſeine Lippen, die von Worten der Bewunderung hätten überfließen mögen, blieben ſtumm. Die gütig dargebotene Hand des Olympiers läßt er wieder fahren und eilt weiter. Er kommt nach Paris. Wieder bleibt er einſam. Er ſcheute ſich, Bekanntſchaften anzuknüpfen. Geſellſchaften genirten ihn, und wenn er ſeiner ſchlechten Laune nicht nachgeben wollte, verlor er, wie er ſelbſt bekennt, „alle Haltung und Richtung“. Einem ſolchen Manne brauchte es nur noch zu widerfahren, daß die Bühne, die ihm im jugendlichen Mannesalter die vollſten Kränze gewunden, ſich mit den zunehmenden Jahren von ihm zurückzog, um ihn der Welt für immer zu entfremden. Ein Mißerfolg ſeines Luſtſpiels „Weh dem, der lügt“ — und die Mitwelt ſollte kein Drama von ihm wieder zu Geſicht

bekommen. Er machte das Gelöbniß wahr: drei große Tragödien hielt er in seinem Schreibpult bis zu seinem Tode verborgen. Das Alles ist oft und gut erörtert worden, aber um das psychologische Räthsel ganz zu lösen, ist von den meisten Erklärern, die sich liebevoll mit Grillparzer beschäftigt haben, eins übersehen worden, worauf der vortreffliche, im Leben viel zu wenig gewürdigte Ferdinand Kürnberger in seinem geistreichen und kernhaften Buch „Literarische Herzenssachen" die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Seine Deutung wird es klar machen, daß nicht Naturanlage und Lebensschicksale allein, auch nicht „oesterreichische Milde und Passivität" den Zug der Schwäche in Grillparzers dichterischen Gestalten erklären. Es trat noch etwas hinzu, ein politisches Moment; und wenn es oben hieß, der Dichter habe sich in jenen Regionen, wo der Begriff des Staates aufhört, immer am Wohlsten gefühlt, dann wird es sich zeigen, daß er allerdings lebhaft wünschen mußte, vom Staate Nichts zu hören. Ein Drama des Dichters, das gleich nach der Sappho von ihm begonnen, obwohl erst zehn Jahre später vollendet wurde, „Der Traum ein Leben", das anfänglich „Des Lebens Schattenbild" hieß, wird uns durch seine künstlerischen Gestalten dies Verständniß leichter vermitteln, und so sei denn die Betrachtung desselben, eines echten Grillparzer trotz des dem Voltaireschen Conte philosophique „Le blanc et le noir" entlehnten Stoffes, vorausgeschickt.

In den Orient versetzt uns das phantastische Märchenstück. Ein Jüngling, Rustan, der in einem stillen Thal, in einer bescheidenen Hütte mit seinen Verwandten fast weltabgeschieden lebt, grollt mit dem Geschick, das ihn zu so idyllischer Unthätigkeit verdammt hat. Er schwärmt von Thaten, von Ruhm und Größe, und aus den engen Kreisen seines alten Oheims und seiner Muhme Mirza, die das Leben mit ihm theilen, drängt es ihn allgewaltig fort. Er erfährt Mirzas Liebe zu ihm — vergebens, er erbittet sich Urlaub vom Oheim, er muß hinaus in's Leben, in die Freiheit! Sein unruhiger schwarzer Sclave Zanga, der ihn längst angestachelt, soll ihn begleiten. Nur noch eine Nacht Ruhe in der alten Hütte — das hat er dem greisen Oheim ge-

loben müssen. Und so entschläft er denn unter den Klängen der Harfe, unter dem Gesang eines alten Derwisch:

„Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schaar,
Schatten Worte, Wünsche, Thaten,
Die Gedanken nur sind wahr,
Und die Liebe, die du fühlest,
Und das Gute, das du thust;
Und kein Wachen, als im Schlafe,
Wenn du einst im Grabe ruhst."

Da steigen an seinem Lager zwei Knaben auf, der eine dunkel gekleidet: der Schlaf, die nächtige Gedächtniß- und Wesenlosigkeit, der andre bunt gekleidet, der Traum, der seine Fackel an der des andern, die verlischt, anzündet. Aus dem Chaos quellen Lichter, Farben, Bilder; sie ordnen und runden sich: er sieht die Gegend von Samarkand, an einem mächtigen Palmbaum ringelt sich eine große goldglänzende Schlange empor, die, wie im Paradiese, auch hier der Ursprung alles Uebels werden soll. Was von nun an geschieht, ist alles Traum. Die reale Handlung wird erst am Schlusse des vierten Actes wieder aufgenommen; Rustan ist durch seinen Traum geläutert, er entsagt seinen hochfliegenden Plänen und entläßt den Sklaven Zanga. Nach einigem Widerstreben spricht über ihn und Mirza der alte Massud seinen Segen.

Der Traum selbst, der ein geschlossener Vorgang für sich sein könnte, erhält natürlich seine psychologische Bedeutung erst durch den ununterbrochenen Bezug auf das Seelenleben des Träumenden. Nun ist der Held in Samarkand — noch hat er seinen Jubel über die neugewonnene Freiheit nicht ausgeathmet, als er Hülferufe hört: von jener im Princip bösen Schlange verfolgt flüchtet der König über die Bühne; Rustan wirft seinen Speer nach dem Unthier und fehlt — von der Hand eines Andern durchbohrt liegt sie am Boden, und der König ist gerettet. Dieser Andre ist eine unheimliche, schattenhafte Figur, „der Mann vom Felsen", der böse Feind des Gewissens, der, wie es im Wallenstein heißt, „in des Menschen Brust uns widersteht, durch

feige Furcht allein uns fürchterlich.“ Als ſolcher ſoll er Ruſtan noch manches Mal begegnen. Es iſt nun ganz bewundernswerth entwickelt, wie der kluge Zanga, der mit dem Helden im Traumgeſicht bis zur grotesken Verzerrung wächſt, ſeinen Herrn vermag, ſich für den Retter in der Noth auszugeben. Anfangs weigert ſich Ruſtan; als aber der dankerfüllte König ihn in ſeine Arme ſchließt, hat er doch auch nicht „Nein“ geſagt. Schon kann er kaum mehr zurück — da erſcheint des Königs Tochter Gülnare, den Vater zu ſuchen: Ruſtan ſieht ſie, und ſein Geſchick iſt entſchieden — er will bleiben, *will* der Retter ſein. Da tritt ihm, als er eine Weile mit dem Sklaven allein iſt, der „Mann vom Felſen“ in den Weg, der vom König ſeinen Lohn für die Rettung holen will. Ruſtan beſchwört ihn, auf den Ruhm der That zu ſeinen Gunſten zu verzichten, und als jener ſich weigert, ſtößt er ihm den Dolch ins Herz, mit dem der König ſo eben den vermeintlichen Retter beſchenkt hat. Nun ſind die Würfel gefallen. Ruſtan befreit das Land von Kriegsgefahr, aber mit der beängſtigenden Schnelligkeit eines Traumgeſichts naht auch ſchon die Entdeckung des Frevels. Wie ſollte es auch nicht? Sind doch alle Andern, die dem Ruſtan gegenüber ſtehen, Bilder ſeines eigenen Hirns; wie er, der Träumende, von dem Verbrechen weiß, ſo nährt er auch die Angſt des Entdecktwerdens und beſchleunigt in der fieberhaften Erregung des Traums die Entdeckung ſelbſt. Der Leichnam des Erſchlagenen wird gefunden; der Vater des Todten, der ſtumme Kaleb, der für den Träumenden die Züge jenes harfenkundigen Derwiſch annimmt, wie der Erſchlagene ſelbſt die Züge eines gewiſſen Osmin, mit dem Ruſtan in der *Wirklichkeit* einmal Streit bekommen, klagt den König als Mörder an. Dieſem erhellt ſich blitzartig der ganze Vorgang: er hat, wie er das Bewußtſein verlor, den Schützen mit verlöſchendem Auge wahrgenommen, „eingehüllt im braunen Mantel“ oben auf dem Felſen ſtehend. Man findet den Dolch, man findet den braunen Mantel. Umſonſt, Ruſtan leugnet und trotzt. Was nun kommen muß, iſt klar: der König muß fallen, er, der das Geſchehene weiß oder doch ahnt und der den Helden hindert, König zu ſein. Ruſtan läßt es geſchehen, daß er einen

Giftbecher leert. Der alte Kaleb muß sterben, der die letzten Athemzüge des Königs belauscht hat und, selbst des Mordes angeklagt, den wahren Mörder kennt und entlarvt. Immer blutiger wird der unselige Held. Gülnare sagt sich los von ihm, das Heer verläßt ihn, sein Helfershelfer Zanga droht ihn zu verrathen, die letzte Stunde naht. Der Schwarze wird für ihn zum Teufel. Die bunte Anschauung zerrinnt in dunklen Massen.

Rustan.
Feind, Versucher! Böser Engel!
Wohin schwandst du? — Bist so dunkel.

Zanga.
Mir ist warm, und ich bin schwarz.

Rustan.
Schlangen scheinen deine Haare.

Zanga.
Bänder, Bänder, Nichts als Bänder!

Rustan.
Und das Kleid auf deinem Rücken
Dehnt sich aus zu schwarzen Flügeln.

Von allen Seiten eingeengt stürzt sich Rustan endlich von eben jener Brücke, auf welcher der „Mann vom Felsen" seinen Tod fand, in den Strom — damit, mit der Krisis, fällt, wie immer im Traum, das luftige Gebäude zusammen — und Rustan erwacht. Wundervoll vermischt sich mit dem aufdämmernden Bewußtsein noch das wirre Bild der Phantasie: der Neger kommt, ihn zu wecken — für ihn ist er noch der furchtbare Versucher, Massud und Mirza kommen — er hält sie für den König und Gülnare. Allmählich erst findet er sich, und es kommt die für den Helden wie für den Zuschauer so wohlthätige Erlösung. Um nun zu zeigen, wie der Traum die Bilder des Lebens übertrieben hat, läßt uns der Dichter den bösen Zanga noch zum Schluß als ganz harmlosen Flötenbläser erscheinen — ein reizender Zug. Alles kehrt zu Glück und Frieden, und unter den holden Klängen der Musik ebben die letzten Wogen der erregten Seele.

Ist es nun aber nicht bedauerlich, daß, wenn wir athemlos

der fortjagenden Handlung gefolgt sind und im besten Glauben Rustans Errettung aufgenommen haben, ein tiefgreifendes Bedenken das ganze Problem des Dramas in Frage stellt? Konnte der Held, den ein einziger Traum so völlig zu verwandeln vermag, in Wirklichkeit jemals das werden, wozu der Traum ihn gemacht, ein Tyrann, ein Bluthund? Ganz gewiß nicht. Also das Traumbild, das wir sahen und dramatisch miterlebten, war nichts weniger als das Spiegelbild der Seele Rustans, als eine prophetisch warnende Entwicklung des ehrgeizigen Triebes, der in der Brust des Jünglings schlummerte. Ein echter großgesinnter Held hätte diesen Schreckniſſen getrotzt und den Weg in's Weite dennoch gewählt, in der Hoffnung, den Ruhm zu finden, auch ohne seine Hand beflecken zu müssen. Denn wie viel und wie grauenhaft träumt man! Dieser Rustan aber, den die bloße durch den Traum angedeutete Möglichkeit, sein ehrgeiziges Trachten könne in Blut und Gräueln enden, so furchtbar durchschauert, daß er fortan beschließt, im Lande zu bleiben und sich redlich zu ernähren, ist doch nur ein zwar gut und edel, aber auch sehr philiströs angelegter Mensch, und alle seine hochfliegenden Pläne sind Schaum und Blase. Bei der Aufführung stehen wir unter dem greifbaren Eindruck des Geschehenden und glauben ihn am Ende einer großen Gefahr entronnen; aber der Zweifel kommt unvermeidlich — und damit ist das dramatische Interesse unrettbar zerstört. So wird uns das Drama, dessen Anschauen uns so lebhaft und innig fesselt, am andern Tage schon so fremd, wie es uns am Morgen der in der verflossenen Nacht erst geträumte Traum ist. Wir erinnern uns, daß Tugend und Häuslichkeit über Unruhe und Abenteuerlust einen schönen Sieg davongetragen haben, aber diese moralische Genugthuung haben wir mit einem aesthetischen Deficit wettmachen müssen. Das Ende entspricht dem Anfang nicht, und der weltflüchtige und -fremde Zug in Grillparzers Helden, bei den meisten andern die rechte Bedingung für eine tragische Collision, erweist sich hier als ein aesthetischer Mangel. Anstatt dem Dichter zu danken, daß er unsre Seele wie die Rustans von dem Alp der Traumangst befreit, werfen wir ihm vor, daß er uns mit dem Phantasiebild

eines unbedeutenden Schwächlings und Worthelden beschäftigt hat, dem wir keine Heldenrechte zugestehen können. Und das Alles unbeschadet der hingerissenen Bewunderung der poetischen Zauberwelt der herrlichen Dichtung!

Woher denn nun also diese Zaghaftigkeit? Dies scheue Zurückbeben vor der That? Woher dieser undramatische Bruch in der Consequenz des Handelns? Hängt es wirklich damit zusammen, daß Grillparzer, wie Kürnberger sagt, in jeder Beziehung berufen gewesen wäre, ein großer deutscher Dichter zu werden, während er doch nur der Grillparzer Oesterreichs geworden ist, und zwar darum geworden ist, weil sein Vaterland den freien Odemzug des Dramatikers in ihm erstickte und ihm als tragische Conflicte fast nur solche übrig ließ, die aus der Unkraft entspringen? Ja wohl, jenes Oesterreich, das eine Tochter seines kaiserlichen Hauses auf dem Schaffot hatte enden sehen, mochte für immer eine mit Grausen gepaarte Abneigung vor Allem gewonnen haben, was Revolution, was Empörung hieß, vor Allem, was die Bande der Gewöhnung lockern und den bepflanzten Boden umackern wollte. Die Reaction hatte mit jenem Hinweis auf das blutige Haupt Marie Antoinettes leichtes Spiel, und sie hielt denn auch so gründlich Einzug, daß von den Reformen des edlen Josef bald nicht viel mehr übrig blieb. Auch vor Deutschland warnte Metternich die ängstlichen Seelen, vor dem „von der Revolution angesteckten" Deutschland, und dies Oesterreich war es, welches den jungen Grillparzer werden und wachsen sah. Das war die Luft, die er einsog, die Grundsätze, die ihm eingeimpft wurden. War es da ein Wunder, daß sie seine Natur bestimmten und mit ihr wieder seine dichterischen Schöpfungen? Und doch wohnte in diesem Manne eine große, starke, glühende Seele, leidenschaftlich genug, wie die jedes echten Dramatikers, um auch dem Staate einmal gefährlich werden zu können, wenn sie sich auf das politische Gebiet begeben würde. Er hatte Proben davon geliefert, und von oben herab wurde er trotz seiner ängstlichen Loyalität und seiner echten Vaterlandsliebe immer mit einem gewissen Mißtrauen betrachtet. Man hielt ihn für einen Aufwiegler. Und er hätte es werden können. Der Despotismus hatte ihn

selbst seine brutale Gewalt fühlen lassen. „Der treue Diener seines Herrn“ hatte dem Kaiser Franz bei seiner ersten Aufführung so sehr gefallen, daß er — ihn für immer vom Erdboden verschwinden machen, d. h. ihn dem Dichter abkaufen wollte, um sein alleiniger Besitzer zu werden; denn der Kaiser hielt dasselbe Stück für revolutionär, das von dem landläufigen Liberalismus seines „Servilismus“ wegen geächtet wurde. Nie hätte Grillparzer gerechteren Grund gehabt, sich zu entrüsten, als über diesen schmachvollen Handel, nie hätte ihm ein offenes Auftreten gegen die Tyrannei der Regierung näher gelegen. Aber wenn er auch das Ansinnen dieses geistigen Selbstmords beleidigt zurückweist und das Stück nach Kräften zu retten versucht: er unterhandelt und diplomatisirt doch noch immer viel zu viel, und wenn ihm Graf Sedlnitzky, der Präsident der Polizeihofstelle, nicht zu Hülfe gekommen wäre — wer weiß, ob es so bald und überhaupt zu der uneingeschränkten Freigebung des Dramas gekommen wäre. Es genügte nicht, daß er in sein Tagebuch den schweren Seufzer einzeichnete: „Gott! Gott! wird es denn jedem so schwer gemacht, das zu sein, was er könnte und sollte!“ und das Wort: „Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden als jeder andere; wer unter solchen Umständen den Muth nicht ganz verliert, ist wahrlich eine Art Held.“ Eine Art vielleicht. Aber um ihn selber ganz zum Helden zu stempeln, hätte er diese Klagen und Anklagen der Regierung direct ins Antlitz schleudern müssen. Auch sein patriotisches Drama „König Ottokars Glück und Ende“ fiel einem albernen Verbot zum Opfer. Er seufzte wie alle freien Herzen über den vormärzlichen Druck, und was that er, als die Revolution von 1848 hereinbrach? Genau dasselbe, was er nach der Kaufofferte über den „Treuen Diener“ und dem Verbot des „Ottokar“ gethan. Er machte seinem Grimm in Tagebuchblättern Luft. Er schmiedete Waffen und ließ sie am Nagel verrosten. Einige seiner satirischen Gedichte, „Der kranke Feldherr“, „Vorzeichen“ und andere, verrathen den leidenschaftlichsten Haß des Metternichschen Systems. Als nun aber Oesterreich endlich von Gedanken und Worten zu Thaten überging, da schlug derselbe Grillparzer, der der Meinung gewesen, die Zustände in Oester-

reich seien „unleidlich“ und „nichtswürdig“, reuig an seine Brust, als hätte er sich eines Staatsverbrechens schuldig gemacht. Er mäkelte und krittelte an der Revolution, setzte sie spöttisch herab und wußte kein andres Heilmittel für die Uebel, die er anerkannt und selber mit bloßgelegt hatte, als „Abwarten“. So wünschte er das Brandmal getilgt zu sehen und fürchtete doch Schaden an der gesunden Haut zu nehmen. Er hätte den Blitz herabrufen mögen, der das morsch gewordene Staatsgebäude verzehrte, und fürchtete doch, das Feuer möge seinem „kindisch“ geliebten Oesterreich gefährlich werden. So zagte er und wartete weiter, so zog er sich, anstatt mit dem Schwert in der Faust auf die Gasse hinauszutreten, in sein hochgelegenes Stübchen zurück, und die Ironie wurde das einzige Ventil für seinen zurückgedämmten Grimm. Ein großer Aufwand von Kraft und Leidenschaft war im Keim erstickt. Diese Stellung des Dichters zu seinem Vaterlande bringe man zu allem bisher Gesagten mit in Anschlag, um den dramatischen Gang seiner Helden zu begreifen. Es wird dann nicht mehr überraschen, daß sie so oft wie Löwen beginnen und wie Lämmer endigen — so Ottokar, Medea, Jason, dem der grauenvolle Drache in der Höhle das Gefühl verwirrt, wie der Drache Revolution das Gefühl Grillparzers, so Rustan, der für diese undramatische Umkehr geradezu den Typus darstellt. Es wird dann noch klarer werden, warum den Dichter die Neigung zu jenen innerlich rein und friedlich gestimmten Naturen zieht, die an dem politischen Leben zu Grunde gehen: zu Rudolf dem Zweiten im „Bruderzwist im Hause Habsburg“, diesem tiefsinnigen Grübler mit dem Kindesherzen Heinrichs des Sechsten, sittlich seiner ganzen Umgebung überlegen und doch trotz seiner Macht der Ohnmächtigste von Allen, weil er sein sittliches Vermögen nie zur rechten Zeit in den Dienst des Staates zu stellen vermag, ja weil er von dessen Lenkung überhaupt die irrigsten Begriffe hat und die Menschen nicht kennt; die Gesetze des Sternenhimmels will er auf diese Welt der Gewalt, der List und des Truges anwenden! Und vollzieht sich nicht auch an der „Libussa“, nur noch rührender und ergreifender das gleiche Gesetz? Eine Welt der stillen Einheit mit der Natur, eine Welt, wo noch Halbgötter

auf Erden wandeln und ein geheimnißvolles Band zwiſchen Himmel und Menſchen waltet, ſinkt unter den Axthieben der Cultur zuſammen; Städte erbauen ſich, jammernd flüchtet mit dem alten Geſchlecht der Friede, und wer zwiſchen die alte und neue Ordnung der Dinge geſtellt iſt, wie die Heldin, der verblutet am Zwieſpalt. Und begreift es ſich nicht, daß die Liebe des Dichters zu der Beſchaulichkeit ſolcher Gemüther mit den Jahren wuchs und das eigentlich Dramatiſche immer mehr zurückdrängte, ſo ſehr, daß Reflexion und Symbolik die Handlung im „Bruderzwiſt“ und der „Libuſſa“ beſtändig aufhalten und die dramatiſche Oekonomie, in der Grillparzer ſich in ſeinen erſten Werken ſo wohl bewandert zeigte, empfindlich ſchädigen? Wie gefährlich hätte die Neigung zu ſo geſtimmten Charakteren einem Dramatiker, der weniger groß wäre wie Grillparzer, auch in andrer Beziehung werden müſſen! Gerade darin aber zeigt ſich ſeine ganze Herrlichkeit, daß er es wagen kann, uns die Schwäche und die Zaghaftigkeit auch am Manne zu zeigen, ohne ſie jemals zu entadeln. Die Anmuth iſt es, mit der er uns unwiderſtehlich verſöhnt. Und da die Anmuth dem Weibe zukommt wie die Schwäche — iſt es da zu verwundern, daß Grillparzers dramatiſche Helden zumeiſt Frauen ſind: Sappho, Medea, Hero, Libuſſa, die Jüdin von Toledo, Eſther? Was dem Manne Gefahr bringen kann, gehört zum Gattungscharakter des Weibes und wird bei dieſem zum reizvollſten Vorzug.

Kehren wir nach dieſer allgemeineren Betrachtung, die dem Verſtändniß der Grillparzerſchen Charaktere förderlich geweſen ſein wird, zum eigentlich Dramaturgiſchen zurück — wie meiſterlich erſcheinen uns dann die „Sappho“ wie der „Traum ein Leben“! Wie die einfache Handlung es dem Dichter an die Hand gab, baut ſich die Tragödie der Sängerin von Lesbos mit größter Einfachheit vor unſeren Augen auf, in dem ſtillen Sichausleben der Conflicte, ohne eine erregende äußere Action, der „Iphigenie“ und dem „Taſſo“ im Stil verwandt. Auch im Bau theilt ſie die Vorzüge des Goetheſchen Griechendramas, während ſie dem zwieſpältigen, in zwei ſchlecht verbundene Hälften auseinander klaffenden „Taſſo“ in der Compoſition ebenſo wie die „Iphigenie“

weit überlegen ist. Der hohen Würde der Handlung entsprechend schreitet ihr Gang dahin, durchaus ruhig, stets vom lyrischen Odem durchströmt, und doch nie schleppend, nie verweilend; jeder Akt bringt eine neue Phase im Gemüth der Heldin, und mühelos vertheilen sich alle auf die Fünfzahl der Akte. Wie rasch dagegen jagt die Traumhandlung in dem orientalischen Schauspiel dahin! Wie gereicht hier selbst der bedenkliche Trochaeus in seiner Hast der fliegenden Eile des Vorgangs zum Vortheil; ja wie glücklich nehmen sich einige mit der Lehrhaftigkeit der Fabel gegebene Weisheitssprüche, die wie aus Kindermund zu kommen scheinen, in den gereimten Vierfüßern aus. Trivialitäten und Dunkelheiten laufen wohl auch mit unter, aber jene sind nicht allzu häufig, und diese stören kaum, weil man bei der phantastischen Haltung des Ganzen seinen Ohren nie recht traut. Es ist, als hörte man, wenn der Mann vom Felsen redet, mystische Orakelworte, und all unser Nachdenken fließt mit dem melodischen Tonfall der Worte in dem Gesang des alten Harfners dahin. Wie wohl hat der Meister endlich daran gethan, daß er sich bei der Akteintheilung an keine Schablone hielt, sondern dem Höhepunkt so rasch und sich überschlagend den Niedergang folgen ließ, wie es der unmittelbaren Verbindung der Krisis eines Traumes mit seinem Ende entspricht. In der „Sappho" bot sich ihm das ruhige Gleichmaß der Fünftheilung von selbst — im „Traum ein Leben" wäre ein fünfter Akt (oder wenn man will ein vierter), ein Unding gewesen. Die Handlung wäre dann zur Unzeit und Ungebühr gegen den Geist des ganzen Dramas gedehnt worden.

Hiermit wird eine principielle Frage angeregt, die Frage, ob die Eintheilung des Dramas in eine ungerade Zahl von größeren Abschnitten, die den Haupttheilen der Handlung, Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe entsprechen, eine unabweisliche aesthetische Forderung ist oder nicht — unabweislich für diejenigen selbstverständlich, die für die Architektonik eines Dramas überhaupt das nöthige feine Empfinden besitzen, und die nicht wie die extremsten Naturalisten solche Dinge für zopfige Thorheiten erklären, in der Kunst am Liebsten nichts von Kunst anerkennen und nur die baare und blanke unstilisirte Natur gelten

lassen möchten. Das Drama der Griechen zeigte bereits die Hinneigung zu der wellenförmigen Gipfelung, die dem architektonischen Gefühl entspricht, und wenn auch von einer Akteintheilung bei ihnen keine Rede sein konnte, so gliederten sich doch die meisten ihrer Dramen so, daß der stark hervortretende Höhepunkt, von den Partien der Steigerung und der Umkehr durch die Chorgesänge getrennt, und jene zusammen genommen eine ungleiche Zahl bildeten. Die „Antigone“ z. B. theilt sich, wie Freytag in seiner Technik des Dramas bereits hervorgehoben, in fünf Abschnitte, zu denen noch die in allen griechischen Dramen von dem übrigen Bau des Stückes scharf absetzenden Partien der Einleitung (Prologus) und des Schlusses mit der Katastrophe (Exodus) zu zählen sind. Hält man diese beiden Theile und die gesammte Haupthandlung zusammen, dann würde sich in der tragischen Literatur der Griechen die Dreitheilung, also das Princip der Wellenlinie, durchweg nachweisen lassen. Prüft man aber die Haupthandlung von Prolog und Exodus gesondert, dann zeigt sich, daß sie selbst wieder so mannichfaltig, wie es eben der Stoff gebot, eingetheilt ist, und daß sich ihr Schwerpunkt so oft nach der zweiten Hälfte hin verschiebt, daß man von einer unbedingten Verlegung des Höhepunktes genau in die Mitte jedenfalls nicht reden kann. Ist z. B. in der „Elektra“ die Höhe des Dramas wirklich auch ihr Mittelpunkt, dann stellt sich in der „Antigone“ das Verhältniß so dar, daß der Steigerung drei Theile gehören, während der vierte den Höhepunkt, der fünfte die Umkehr aufnimmt. Der tragische Dichter hat also bis zum Höhepunkt einen größeren Raum als für die Umkehr und die Katastrophe benöthigt, die diesseits desselben liegen. Diese Erscheinung zeigt sich in der griechischen Tragödie denn auch so allgemein, daß man den Ausspruch wagen kann, daß in ihr nach der langsamsten Vorbereitung und Führung der Handlung bis zum Gipfel von dort herab ein jäher Fall zu folgen pflegt. Daraus folgt dann, daß die Wellenlinie in ihr nur scheinbar herrscht, denn der Typus derselben würde sich rein nur dann ergeben, wenn Höhepunkt und Mitte genau zusammenfielen und die

auf- und absteigende Handlung ein gleiches Maß der Ausführung erforderte und erführe.

Trotz dieser bemerkenswerthen Thatsache, die von den Dramaturgen seit den ältesten Zeiten bis auf die Neuzeit nicht genügend beachtet und auf ihre Consequenzen hin geprüft zu sein scheint, setzte sich das Bild der Wellenlinie als der Ausdruck einer harmonischen Composition des Dramas (wie überhaupt jeder künstlerischen Anordnung) bei den Culturvölkern fest. Bei den Römern findet sich die Fünfgliederung, die Spanier bevorzugten die Dreitheilung, Shakespeare gliedert seine Dramen wiederum in fünf Theile, Franzosen, Italiener und Deutsche verfuhren ebenso. Daß sich dabei die wesentlichen Momente des Dramas, wie sie oben aufgezählt wurden, also Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe, nicht je genau in einem Akt unterbringen lassen, versteht sich wohl von selbst, und insbesondere ist es klar, daß, wenn die Höhe ihren idealen Platz genau in der Mitte des Stückes behaupten soll, fast immer entweder ein Theil der Steigerung noch in den Anfang des dritten Aktes, oder ein Theil des Falls oder der Umkehr in seinen Schluß hinübergenommen werden muß — denn ganz und ausschließlich kann sich ein ganzer Akt, ohne die Gefahr der Monotonie und Weitschweifigkeit, nicht auf dem Gipfel halten. Effectsüchtige Dramatiker, denen es um einen guten Aktschluß zu thun ist, werden nun allerdings wünschen, den dritten Akt mit möglichst vollen Akkorden ausklingen zu lassen, aber daß man den Höhepunkt auf das Vollendetste herausbilden und doch durch den Beginn der Peripetie die Wirkung desselben nicht nur nicht abschwächen, sondern noch überbieten kann, hat Schiller auf das Glänzendste in seiner „Maria Stuart" dargethan. Hier treffen der Höhepunkt und das sogenannte „tragische Moment" (der folgenschwere, plötzliche und doch aus dem Gemüth der Heldin und der Situation auf das Glaubwürdigste motivirte Umschlag Mariens von der ergebensten Geduld zum grimmigsten Triumph der Rache) in der Begegnung der Königinnen prachtvoll zusammen, und doch steigern die kleinen Zwischenscenen, die nun folgen, Mortimers wahnwitzige Leidenschaft und die Nachricht von dem Mordanschlag auf Elisabeth

die Erregung noch und geben der Handlung die einſchneidendſte Wendung zum Untergang der Heldin. Da dieſer aber bereits ſo deutlich vorbereitet iſt, lege man ſich einmal die Frage vor: wie Schiller es hätte ermöglichen ſollen, dieſem Akt noch zwei weitere folgen zu laſſen, wenn er nicht ſeiner Neigung, ſtatt eines Helden zwei und mehr zu bilden, auch in der „Maria Stuart“ nachgegeben hätte, wie er es in den „Räubern“, „Kabale und Liebe“, dem „Tell“ gethan? Nur dadurch, daß er der Eliſabeth ganz die nämliche ſorgfältige Begründung und Ausführung wie der Maria verlieh, verſagte ihm für den an ſich meiſterhaften vierten Akt dieſer Tragödie der Stoff nicht — was zuverläſſig der Fall geweſen ſein würde, wenn er, wie es das Gewöhnlichere iſt, nur einer einzigen Perſon die Heldenrechte eingeräumt hätte. Auffällig tritt dieſes Doppelweſen des Stücks ſelbſt noch im Schlußakt hervor, der uns zwei Kataſtrophen bringt und es dadurch nur noch klarer macht, daß bei einer anderen, einfacheren Conſtruction des Dramas eine Vierzahl von Akten ausgereicht haben würde. Freytag hat darum ſeiner eignen Beweisführung zuwider gehandelt, wenn er auf die „Stuart“ und überdies noch auf den „Tell“ und den „Taſſo“ exemplificirt. Den Schlußakt des „Tell“ nennt er ſelbſt ein Situationsbild: alſo etwas ſchlechthin Maleriſches oder Decoratives, das mit dem dramatiſchen Organismus nichts zu thun hat. Das heißt aber mit anderen Worten ſo viel, daß das Drama mit dem vierten Akt zu Ende iſt, oder doch habe zu Ende ſein können: was in der That zutrifft, denn der fünfte Akt des Tell iſt lediglich ein Anhängſel. Von dem „Taſſo“ wäre aber am Beſten gar nicht zu reden geweſen, denn er hat zwei Handlungen, die ſich mehr nach, als nebeneinander entladen (Taſſo — Antonio, Taſſo — die Prinzeſſin), zwei Höhepunkte (den Streit mit Antonio im zweiten und die leidenſchaftliche Umarmung der Prinzeſſin im fünften Akt) und iſt alles andere eher als ein Muſter dramatiſcher Compoſition. Oder wer möchte wirklich, wenn die dramaturgiſchen Schulbegriffe denn weiter ins Treffen geführt werden ſollen, in dem Geſpräch der Prinzeſſin mit Leonore Sanvitale im dritten Akt den „Höhepunkt“, in dem Dialog der Sanvitale

mit Antonio die „erſte Stufe der abſteigenden Handlung“ erkennen?!

Das Ergebniß dieſer Umſchau dürfte überraſchen: von vier oder fünf von Freytag mit Vorliebe zur Erhellung ſeiner Beweisführung angezogenen Dramen ſind drei ſo gebaut, daß ſie der Wellenlinie, oder ſagen wir in dieſem Falle lieber, der Fünfzahl der Akte zum Wenigſten nicht das Wort reden. Ich bin nicht ſo doctrinär, Schillern aus der Aufſtellung ſeiner beiden rivaliſirenden Helden einen Vorwurf zu machen, aber die Schule ſollte ſich doch Rechenſchaft darüber ablegen, wodurch ihm die Compoſition ſeiner Dramen und ihre Fünftheilung allein möglich geworden iſt. Iſt nicht vor ihm ſchon Leſſing mit ſeinen vierten Akten in ganz anderer Weiſe in Verlegenheit gekommen? Die Geſtalt der Orſina, die ſich in dem erſten Plan der „Emilia Galotti“ bekanntlich noch nicht fand, iſt ihm hernach mit größter Meiſterſchaft eingefügt und bewunderungswürdig dazu verwendet, die Umkehr völlig zu machen und die Kataſtrophe vorzubereiten, die folgerichtig nun allerdings die hätte ſein müſſen, daß der Prinz und nicht Emilia unter Odoardos Hand verblutet. Aber ſo vollendet dieſe neue Figur des Dramas den vierten Akt auch ausfüllt und ihm ein ſtarkes Intereſſe verſchafft, ſo klar iſt es doch, daß ſie zur Löſung des Knotens keineswegs erforderlich war. Sie tritt mit Erfolg in eine Breſche der Action und feſſelt uns durch ihr großſtiliſirtes, farbiges Bild, aber ſie beweiſt, daß dem Dichter ohne ſie die Dehnung des Stoffes zu der Länge der üblichen fünf Akte ſchwer geworden ſein würde. Vollends der Riccaut in der „Minna von Barnhelm“ iſt nichts weiter als eine Epiſode. Er unterhält uns köſtlich, aber er fördert die Handlung um keine Linie weiter, und ſomit legt er uns noch viel deutlicher nahe, daß es um die abſolute Forderung der Drei- oder Fünfzahl von Akten übel beſtellt iſt. Dramen, die nur dadurch die vorſchriftsmäßige Gliederung bekommen, daß eine neue epiſodiſche Figur an der gefährlichſten Stelle auf dem Plan erſcheinen muß, um uns zu unterhalten, tragen eben nicht Stofffülle genug in ſich, um für fünf Akte auszureichen, und ihre „Wellenlinie“ iſt nur Schein. Die Conſequenz daraus iſt aber

nicht etwa die, daß nun der „Emilia“ und der „Minna“ das Verdammungsurtheil gesprochen werden soll, weil sie sich nur durch einen Kunstgriff das akademische Maß verschafft haben — o nein! sie sind, besonders die „Minna von Barnhelm“, in andrer Beziehung so vollkommen, daß man nie müde werden kann sie zu bewundern. Das aber darf man aus diesen Wahrnehmungen folgern, daß kein Dichter aus rein architektonischen Gründen auf drei oder fünf Akte verpflichtet werden sollte, und daß er sein Werk mit Fug und Recht mit dem vierten Akt enden lassen darf, wenn sich der Stoff in ihm erschöpft. Es würde nicht so viele langweilige vierte Akte geben, wenn die Autoren sich dabei weniger ängstlich an eine dramaturgische Schablone gehalten hätten. Mögen sie sich getrost auch aus den größten Dramen Shakespeares einen Freibrief für die Ketzereien vieraktiger Stücke holen! Denn auch dieser Genius weiß sich, wenn er den Gipfelpunkt der Handlung hinter sich hat, bis zur Katastrophe oft nicht Rath. Zwar pflegt er uns die dramatische Stockung im vierten Akt durch die wunderbarsten Einblicke in das Seelenleben seiner Helden vergessen zu machen (der Streit der Feldherren im „Julius Cacsar“, die neue Phase in Lears Krankheitsproceß), und bloße Charakterentfaltungen, die die Handlung nicht weiterfördern, geben den Darstellern seiner Helden die ergreifendsten „Spielscenen“ — wenn er es aber im „Hamlet“ so weit treibt, den Prinzen aus Dänemark und damit aus der Handlung gänzlich zu entfernen und ihn von dem Ziel seines Strebens gründlich zu verschlagen, wenn Zufälle über Zufälle eintreten müssen, um ihn zurückzuführen und den abgerissenen Faden wieder neu zu knüpfen, dann enthüllt sich die Schwäche der Position dieses vierten Aktes mehr, als erträglich ist, und das dramatische Empfinden erhält einen schweren Stoß. Die ganze Reise Hamlets nach England ist dramaturgisch betrachtet nur dazu da, um nach dem Schauspiel und den sich daran schließenden Scenen noch zwei weitere Aktabschnitte zu ermöglichen; denn Opheliens Wahnsinn und ihr Tod, die Kirchhofsscene mit Hamlets tiefsinnigen Grübeleien, poetische und psychologische Wunderwerke, sind *dramatisch* bedeutungslos, und es ist nicht einzusehen, warum die Einführung des Wider-

spiels (Laërtes) nicht auch im Schlußakt hätte erfolgen können. Schwerlich wird sich ja aber auch Jemand an den beiden letzten Akten des „Hamlet“ als an einem dramatischen Muster bilden wollen.

Sollte aber trotz dieser leicht zu vermehrenden Beispiele dem Autor das architektonische Gewissen und die Wellenlinie keine Ruhe lassen, dann glaube ich, daß auch ein vieraktiges oder zweiaktiges Drama diese Form keineswegs ganz aufzugeben braucht oder vielmehr aufgiebt. Es liegt in der Natur der Sache, daß die dramatische Action wie alles Werden beginnt, steigt, einen Culminationspunkt erreicht und abwärts sinkt, parallel der Erwartung und dem Empfindungsleben des Hörers, der den dramatischen Vorgang im Theater verfolgt, und der nicht blos irgend ein unverbundenes episches Nacheinander, bloße Charakterstudien, entwicklungslose Schilderungen aufnehmen will, für die es eine Darstellung nicht lohnt. Je schwieriger aber der Gipfel zu erreichen war, je sorgfältigerer Vorbereitung, je kunstvollerer Anstrengung es bedurfte, um auf seine Höhe zu gelangen, desto rascher wird sich Umkehr und Katastrophe vollziehen. Oder, um im Bilde zu bleiben: je steiler der Aufstieg, desto jäher der Absturz — ja, um so jäher, je mehr der dramatische Berg der Wellenlinie entspricht. Eine Höhe wird vielleicht in zwei Stunden erklommen — aber in weniger als einer Stunde ist man wieder unten angelangt. Es ist also ganz begreiflich, daß sich das Ende des Dramas vom Höhepunkt abwärts um so viel rascher als seine Vorbereitung vollzieht. Je vollständiger der Dramatiker diese vorgenommen, je besser er den ganzen dramatischen Apparat von Anbeginn an zusammen hält, so daß er keiner Ueberraschungen in der zweiten Hälfte des Stückes mehr bedarf — um so kürzer wird die Umkehr sein, so kurz etwa, wie das Ziehen der Schlußfolgerung aus Obersatz und Untersatz. Die Frucht des Wachsthums der ersten Akte: das ist die Katastrophe; man kann sie künstlich hinauszögern, aber in zahlreichen Fällen wird man der zweiten Hälfte eines Dramas das Peinliche und Gequälte solcher Bemühungen abspüren. Begabte Dichter haben die starren Schranken denn auch unbedenk-

lich durchbrochen. Schiller selbst hat die „Braut von Messina“ viertheilig gegliedert, Grillparzer den zweiten Theil des „Goldenen Vließes“, die „Argonauten“, und er hätte wohl gethan, sich auch in der „Medea“ so kurz zu fassen und ihr das öde Nachspiel des fünften Aktes zu ersparen. Viele der Neueren, die in der theatralischen Technik wohl bewandert sind, Wildenbruch z. B. und Voß, Sudermann und Fulda, haben aus keinem anderen Grunde vieraktige Dramen geschrieben, als weil sie ohne den ärgsten Zwang die sinkende Handlung nicht mehr in zwei Akte theilen konnten. Und das ist das ceterum censeo: der Stoff und seine Vorbereitung durch den Dichter entscheidet für die Aktzahl. Reicht er aus, kann die Umkehr sich so langsam vollziehen wie der Aufstieg — wer würde dann den fünften Akt entbehren wollen? Je ruhiger und würdevoller der dramatische Schritt, je reicher die Handlung gegliedert, je schwieriger das psychologische Problem, desto selbstverständlicher wird die Fünfzahl sein. Man blicke auf „Iphigenie“ und „Sappho“, auf die doppelheldigen Dramen Schillers, auf Grillparzers „Ahnfrau“, auf Kleists „Prinzen von Homburg“, dessen Umkehr im vierten Akt ganz unvergleichlich ausgeführt ist; und jeder Dramatiker lege sich, um vor unnützer Hast auf der Hut zu sein, die Frage vor, ob der dramatische Stoff, den er gewählt, so geartet ist, daß er eine gleich bedächtige und sorgsame Motivirung der Umkehr erheischt. Fehlt aber diese Nöthigung, dann kümmere er sich um Drei- oder Fünfzahl nicht, er gestalte seinen Stoff so, wie dieser sich ihm an die Hand giebt, in einem, in zwei, in drei Akten oder mehr, und anstatt uns durch „unnützes Zagen, Zaudern und Plaudern“ in einem überflüssigen vierten Akt zu langweilen, komme er lieber nach dem Höhepunkt so rasch zum Schluß wie Grillparzer es mit seinem Rustan thut. Fehlt es seinem Werk dagegen an einem solchen Höhepunkt, an jeder Entwicklung, jeder Steigerung — dann wird ihn auch zu einer Akteintheilung, da sie durch die Natur seiner Schöpfung nicht gegeben ist, nichts zwingen, und er mag sie in zwanzig Abschnitte zerlegen oder ohne Unterbrechung fortrollen lassen: es wird ganz einerlei sein. Ein Drama ist solch' ein Ding dann freilich schwerlich. Tausendjährige Erfahrungen widersprechen dem, und wenn

sich in diesen nicht leise, vieldeutig und wandelbar, aber doch vernehmlich ein Gesetz ankündigt, dann ist die Kunst überhaupt nichts Organisches, und es steht in Jedermanns Belieben, in ihren Revieren anarchisch zu walten und zu schalten.

Und damit wären wir wieder bei Grillparzers Traumgedicht angelangt, zu dessen Lobe nicht mehr viel gesagt zu werden braucht. Oder wäre es, was Laube in den „Gesammelten Werken" Grillparzers (Stuttgart, Cotta 1874) hervorzuheben für gut findet? „Das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben", sagt er, „wurde 1834 am 4. October zum ersten Male im Burgtheater aufgeführt. Die Wirkung ließ bei dieser ersten Vorstellung lange auf sich warten. Man nahm die bunte Begebenheit hin, ohne sich für dieselbe zu erwärmen — da, da wird es auf dem mit Menschen überfüllten Theater unerwarteter Weise einen Augenblick still, man hört eine Uhr schlagen, und der Held des Stückes, Rustan, spricht vor sich hin, als ob er allein und unbehelligt wäre:

„Horch, es schlägt — drei Uhr vor Tage!
Kurze Zeit, so ist's vorüber,
Und ich dehne mich und schüttle,
Morgenluft weht um die Stirne,
Kommt der Tag, ist Alles klar,
Und ich bin dann kein Verbrecher,
Nein, bin wieder, der ich war."

„Das rasch auffassende Wiener Publikum verstand sogleich (!), daß die ganze bisherige Handlung in ihrer Buntheit einen Traum vorgestellt, und ein allgemeiner Beifall begrüßte die Ueberraschung, obwohl sonst jegliche Ueberraschung im Bühnenstücke ein gefährlich Ding ist. Grillparzer selbst gestand zu, daß man wohl eben nur einmal solch eine kühne Form wählen durfte. So wie er sie ausgestattet hat mit eigenthümlich daher springendem, spannendem Vorgange, mit geradezu fliegender, fortreißender Sprache, in welcher feine und tiefe Bemerkungen den abenteuerlichen Dingen eine Weihe verleihen, ist das Stück ein Wurf großen Talentes. Musik und phantastische Decoration, welche Grillparzer immer voll in Anspruch nahm, wo sie erhöhen und verstärken,

wirken in diesem Stücke günstig mit, die Phantasie des Zuhörers und Zuschauers sinnig anzuregen, und so ist dieser „Traum ein Leben“ in Wien trotz seiner erhöhten Weise und Sprache ein verehrtes Volksstück geworden. Unter den norddeutschen Städten hat merkwürdigerweise Hamburg einige Aehnlichkeit mit Wien im Theatergeschmacke. Vielleicht weil von Schröders Zeit her das dortige Publikum lange Jahre hindurch wohl geübt war in Beurtheilung von Theaterdingen. In Hamburg hat denn auch „Der Traum ein Leben“ Glück gemacht.“

Wie sonderbar! Hat denn Laube die unfreiwillige Komik und die Zweischneidigkeit seiner Lobrede nicht gemerkt? Als gehörte die geringste Pfiffigkeit dazu, zu begreifen, daß die Handlung vom zweiten Akt an einen Traum darstellt! Und kann es eine Empfehlung für eine dramatische Dichtung sein, wenn die Zuschauer erst im vierten Akt (dem Schlußakt!) hinter ihr Verständniß kommen? Oder wen discreditirt diese Thatsache mehr, das Werk oder die Hörer, die in diesem Falle noch als „das rasch auffassende Wiener Publikum“ gepriesen werden? warum? weil sie die Absicht des Dichters „sogleich“ errathen hatten — „sogleich“, das heißt als das Stück fast schon zu Ende war. Nein, da steht es um das köstliche Gedicht und die Durchschnittsintelligenz der Theaterbesucher doch besser. Wenigstens ich, der ich es in München, Berlin und Bremen oftmals gesehen, kann bezeugen, daß es die Zuschauer überall rasch in seinen Zauberkreis gebannt hat, auch dort, wo ihm der Glanz märchenhafter Ausstattung, auf den es rechnet, versagt blieb — da die Charaktere die allgemeineren Züge des Märchens tragen und bis auf den Negersklaven keine ausgesprochenen Individualitäten sind, also lediglich durch den Reiz der poetischen Stimmung, die Sprache und Handlung ausströmen. Eine nervenaufregende Wirkung übt es freilich nicht und zu starken Beifallssalven fordert es nicht heraus. Die Vorstellung des Spiels, des holden Scheins verläßt das Publikum auch bei den unheilvollsten Begebenheiten der Traumhandlung nicht — und so entspricht es dem Geiste der Dichtung. Gefesselt, mitgezogen und doch beruhigt, wie Jemand, der im traumdurchzogenen Halbschlummer liegt, so genießen wir sie, so scheiden

wir von ihr. Wir ängstigen uns mit dem Helden, aber im tiefsten Innern flüstert uns eine Stimme zu, daß Alles sich zum Heil wenden werde. Also nicht nur in Wien versteht man das phantastische Stück zu würdigen, und nicht dort allein scheint es ein „verehrtes Volksstück“ bleiben zu sollen. Erfreulich behauptet es sich auf einer ganzen Reihe süd- und norddeutscher Bühnen. Und sollte wirklich einmal ein Regisseur für das Auffassungsvermögen seines Publikums bangen, sollte es zum Verständniß des Augenblicks, da die Traumhandlung sich von dem realen Vorgang loslöst, nicht genügen, daß Rustan unter den Klängen des Liedes vor unsern Augen entschlummert, ein Wolkenschleier sich über den Hintergrund lagert und mit dem Verschwinden desselben eine tropische Landschaft sichtbar wird — dann mögen durch eine sinnvolle Costümirung der beiden geisterhaften Knaben die Begriffsstutzigen wissend gemacht werden. Man begnüge sich nicht damit, zwei Ballerinen in die üblichen kurzen Kittel zu stecken und der einen das Haupt mit Blumen zu schmücken. In buntester Farbengluth muß der Knabe prangen, glänzende Flügel an den Schultern, den rothen weithinleuchtenden Mohn im blonden Haar — während der andre todtenbleich und ernst, vom Kopf bis zu den Sohlen schwarz gekleidet, neben seinem schillernden Bruder steht. Entzündet dann der „Traum“ seine Fackel an der des „Schlafes“, dann wird man hoffentlich verstehen, daß das Dunkel in Rustans Haupt sich farbig erhellt und der Traum seine Herrschaft antritt. Diese Dinge erwecken also wenigstens mir keinerlei Bedenken. Wohl aber will es mir seltsam und gefährlich bedünken, daß die einmal begonnene Traumhandlung durch Akteinschnitte zerstückelt und auseinander gezerrt wird, und das widerspricht den obigen Ausführungen über die Theilung des Werkes in vier Akte keineswegs. So ist das Stück gegliedert, vollkommen seinem inneren Bau entsprechend; aber auf dem Theater erfordert, wie ich glaube, gerade dies ungewöhnliche Stück auch eine ungewöhnliche Behandlung. Ich meine, sobald die Vision sich dem Schlafenden offenbart, müsse sie unaufhaltsam bis zum Augenblick seines Erwachens weiterziehen. Und gestattet die Convenienz und die Rücksicht auf die Theaterbesucher ein so

langes pauſenloſes Spiel nicht (das übrigens der Antigone, dem König Oedipus und den Rieſenakten der Wagner'ſchen Muſikdramen nicht gefährlich wird), dann ſollte zum Mindeſten doch ſtatt der Aktgardine ein Wolkenvorhang fallen, der den Zuſchauern die Traumilluſion friſch erhält. Läßt man es daran fehlen, dann bekommen die Phantaſieloſen, die hinter den Vorgängen jedes einzelnen Aktes Realität ſuchen, und mit ihnen ihr Schutzpatron Laube, der ſchon entzückt darüber iſt, daß ihnen kurz vor dem Ende des ganzen Schauſpiels der Staar geſtochen wird, ſogar einen Schimmer von Recht.

Grillparzer ſelbſt hat übrigens um die Wirkung des Stücks niemals gebangt. Wie jedes ſeiner Dramen, ſo hatte er auch dies im vollſten Bühnenlicht vor ſich geſehen. „Als ich mit meinem Mondkalbe fertig war, übergab ich es meinem Freunde Schreyvogel", ſo erzählt er einmal. „Dieſer war nicht gut darauf zu ſprechen. Er zweifelte an der Möglichkeit einer Wirkung auf dem Theater, die bei mir völlig ausgemacht war; hatte ich es doch aufführen geſehen, als ich es ſchrieb."

Lange ſchon bevor der „Traum ein Leben" dem Dichter ausreifte, war ein andres Drama von ihm vollendet worden, eine Tragödie größten Wurfs, eine Trilogie: „Das goldene Vließ". Alſo wieder wie die „Sappho" ein antiker Stoff, und wieder, auch in der rauhen Welt der kolchiſchen Barbaren, von jenem roſigen Liebeshauch übergoſſen, der ſich durch jede Dichtung Grillparzers breitet. Nur fehlte dieſem die ſich ſelbſt erklärende Einfachheit der „Sappho", denn buntes und verworrenes mythologiſches Détail ſtellt ſich vor den ergreifenden menſchlichen Conflict, der den Kern der ganzen Dichtung ausmacht und der ſich zwiefach ſpaltet: es iſt der Conflict der erobernden Cultur und des bezwungenen und mißhandelten Naturvolks und zugleich der Conflict der ſchönen, heiteren Sitte und Geſittung mit der Barbarei. Ehe ſich dieſer uns enthüllt, müſſen wir eine wunderliche, ganz und gar dunkle Vorgeſchichte überwinden. Nicht auf dem bekannten goldenen Widder flüchtet Phrixus (den Grillparzer Phryxus ſchreibt) mit ſeiner Schweſter Helle vor dem Zorn der Stiefmutter durch die Luft und gelangt nach Kolchis — mit dem

bereits fertigen Vließ ausgerüstet betritt er hier den unwirthlichen Strand, und dies Kleinod verdankt er einem wunderlichen Begebniß. Verfolgt, im Tempel von Delphi entschlummert, ist ihm ein Götterbild in Glanz und Herrlichkeit erschienen, ein Mann

„In nackter Kraft, die Keule in der Rechten,
Mit langem Bart und Haar, ein Widderfell
Um seine prächt'gen Schultern."

Der hat das reiche Vließ von der Schulter gelöst und mit den unklaren Worten „Nimm Sieg und Rache hin" dem Schlummernden gereicht — derselbe Gott, dessen Bildsäule sich dem Erwachenden in Delphi zeigte, „aus Marmor künstlich ausgehau'n", am Fußgestell die Goldinschrift „Kolchis" tragend. Phrixus glaubt einen Wink darin zu erkennen, er löst den Schmuck von der Statue, hängt ihn als goldenes Wimpel an den Mast seines Schiffes und steuert gen Kolchis. Und als er das Land betritt, ist das erste, was er dort gewahrt, desselben Gottes Bild, ganz dem delphischen gleich: das Bild des kolchischen Gottes Peronto, der auch, wie der delphische, ein goldenes Widderfell um seine Schultern trägt. Ein wirkliches? Aber dann hätten die Kolcher ja bereits ihr Vließ, und in der Tragödie gebe es deren zwei. Oder nur ein Vließ aus dem Material der Statue und so wenig echt wie des merkwürdigen Gottes Bart? So muß es natürlich sein, obwohl die ausdrückliche Betonung des goldenen Widderfells der Bildsäule darauf hinzudeuten scheint, daß es ein wirkliches Vließ ist. Kurz, das bleibt sonderbar, kraus und dunkel, und die überkünstliche und doch confuse Zurüstung der Exposition wird den Genuß des ersten Theiles der Dichtung, der den Titel „Der Gastfreund" führt, immer erschweren. Aber um so einfacher giebt sich, was nun folgt: der König der Barbaren, der listige, ungeschlachte Aietes, Medeas Vater, geizt nach den Schätzen der Fremden; unter den Flüchen seines wehrlosen Opfers erschlägt er den Phrixus am Fuß der Bildsäule, seinen Gast, der ihm das Kleinod des Vließes zur Hut übergeben. Aber sogleich rächt sich die Unthat. Dumpfes Entsetzen befällt den Mörder, und mit furchtbaren Wehrufen sieht seine zauberkundige, fernsichtige Tochter

die Erinnyen emporsteigen, die das königliche Haus der Kolcher verderben werden.

Diesem ersten Theil, der sich rasch, in einem Akte, abspielt, folgen die vieraktige Tragödie „Die Argonauten“ und die fünfaktige „Medea“, die sich mit jenen zu einer echten Trilogie im antiken Sinne zusammenschließen. Wenn in der Oresteia des Aeschylus, dem einzigen uns völlig erhaltenen Beispiel dieser Gattung, die einzelnen Theile durch die Geschicke des Helden noch fester zusammengehalten werden, so weiß man doch, daß den Griechen auch schon der mythische und symbolische Zusammenhang der einzelnen Dramen, ihre Richtung auf ein gemeinsames geistiges Centrum, zur Bildung einer Trilogie genügte. Und das ist der Fall des „goldenen Vließes“. Die Bezeichnung, die dem „Wallenstein“ so oft mit Unrecht beigelegt wird, gebührt also der Grillparzerschen Dichtung. Schillers gewaltige Tragödie ist keine Trilogie, sondern ein Doppeldrama, dessen zweite Hälfte, der „Tod“, wohl eine bedingte Selbstständigkeit besitzt, dessen erste jedoch, die „Piccolomini“, für sich allein keinen dramatischen Bestand hat, während dem „Lager“ nur der Charakter eines scenischen Prologs zukommt. Weit mehr entsprechen die Hebbelschen „Nibelungen“ dem Wesen der Trilogie, mehr noch das Riesenwerk Richard Wagners mit dem Rheingold-Vorspiel, und mit diesem erweist sich das „goldene Vließ“ so vielfach verwandt, daß sich uns der uralte Zusammenhang der beiden Sagenstoffe geradezu aufdrängt. Wie Siegfried die Walküre, die er aus der Flammenburg befreit, vergißt und sein Herz von dem übergewaltigen, mit überirdischen Kräften begnadeten Weibe weg zu der zarten Gutrune-Chriemhilde wendet, so kehrt Jason sich von der düstren Zauberin Medea zu der lieblichen Kreusa. Und wie der Goldballen in der Rheinfluth denen, die ihn wunschlos zu aesthetischer Freude besitzen, nicht unheilvoll, sondern glückspendend, Allen aber, die nach ihm geizen, und ihren Erben zum Fluche wird — so füllt das Vließ, das ein Drache hütet, wie Fafner der Lindwurm den Nibelungenhort, zwar dem ersten Besitzer, der es auf den göttlichen Fingerzeig genommen, das Herz mit Muth, Vertrauen und Freude, aber es wandelt sich sofort in ein Symbol des Unheils, sobald es die

Gier des Besitzes weckt. Phrixus hatte es vor der Bildsäule des Gottes in Kolchis betend mit dankbarem Herzen aufgepflanzt — Aietes raubt es dem Gastfreund und erkauft es mit dessen Blute. Im fernen Jolkos regt es den eitlen, neidischen König Pelias auf, seinen bitter gehaßten Neffen Jason auszusenden, um das Kleinod zu gewinnen (so bildet Grillparzer — ich muß sagen leider! — das glänzende ritterliche Abenteuer des Argonautenzuges um, der die herrlichsten der Helden Griechenlands in sich vereinigte) — und als Jason es mit Medeas Hülfe aus der Hut des Drachen genommen, da fallen Medeas Vater und ihr junger Bruder Absyrtus dem Dämon, der im Vließe schlummert, zum Opfer. Nun wendet die Rache sich der zu, die um des fremden, schönen Eindringlings willen ihr Land und ihre Blutsverwandten verrathen hat. Unter den Barbaren die Schönste von Allen, erscheint Medea ihrem Gatten in Griechenland finster und unhold; sein Herz kehrt sich von ihr, das Volk scheut sie und hält sie jeden Greuels fähig. Als sie sich zum Lohn für die Heilung des Pelias von schwerer Krankheit das Vließ nimmt, sprengt der rasende Alte die Verbande seiner Wunden und verblutet. Sie aber klagt man des Mordes an, und da sie sich nicht reinigen kann und will, trifft sie und ihren Gatten der Bann der Amphiktyonen. Kreusa fällt ihrem eifersüchtigen Grimme: die Flamme verzehrt sie; die zarten Kinder sterben unter dem Dolch der Mutter; Jason, der aller Kraft beraubte, geächtete Jason verzweifelt — Medea aber trägt das goldene Vließ, das selbst „aus der Korintherfürstin blut'gem Brande" unversehrt hervorgegangen, nach Delphi zurück, um es dem Gott wieder zu geben, der es durch seinen Gnadenwink einst dem Phrixus bestimmt hatte. Dort, in der Hut der Himmlischen, wird es wieder friedlich ruhen. Dort weicht der Fluch, der es auf der Erde, dem Besitz und seinen Lockungen preisgegeben, verfolgte. So kehrt auch in Wagners „Ring des Nibelungen" der goldene Schatz zu den Rheintöchtern in das wunschlose, friedliche Reich der Tiefe zurück.

Das Alles ergiebt sich aus der Dichtung ohne Schwierigkeit von selbst, ohne daß man nöthig hätte, eine „Idee" in sie hinein zu geheimnissen, und in den „Argonauten" verkörpert es sich auch

in einer einfachen Handlung, deren Genuß durch kein anekdotisch-mythologisches Détail in der Exposition wie in der Vorgeschichte des „Gastfreunds" verkümmert wird. Große menschliche Motive treiben das ganze Drama. Kühne Männer ziehen auf Thaten aus; sie landen im Barbarenlande und begehren das Kostbarste, was das fremde Volk besitzt; die Kolcher begegnen ihnen trotzig und kampfbereit, aber das Herz des verbrecherischen Königs zittert, weil er in den Fremdlingen die Vollstrecker der göttlichen Rache sieht. Diese Rache vollzieht sich durch sein eignes Kind. Die göttliche Schönheit des Eroberers bethört die arme Medea, und wie sehr sie kämpft und ringt, sie vermag seinem Zauber nicht zu entfliehen. Sie fühlt dunkel, daß es nicht die freie, große Liebe ist, die Jasons Herz zu ihr zieht. „Reichthum" und „Ehre" sind die Worte, die ihr zumeist an die Ohren schlagen, und als sie das Schwert auf die eigne Brust zückt, um Jasons Gang zu der verhängnißvollen Pforte, die das Vließ und den hütenden Drachen verbirgt, zu hemmen, selbst da bleibt jener unerbittlich und setzt seine Ehre über ihr Leben. Sie sieht ihr Loos voraus: ein eitler, egoistischer Zug beherrscht den, der sie liebt; er wird sie ausnutzen und dann verwerfen und mißhandeln, wie alle Eroberer es mit den Barbaren machen, und doch kann sie die Kette, die sie verstrickt, nicht mehr abstreifen. Unter Seufzern und Thränen scheidet sie von Vater und Bruder; dem armen Absyrtus, der sich ins Meer stürzt, ruft sie qualvoll nach: „Nimm mich mit!" Sie fühlt, daß sie mit ihrer Heimat auch einen Theil ihres Wesens aufgiebt, daß sie sich selbst zerstört hat und doch kein neues Leben gewinnen wird. Dem Unglück, dem Tode hat sie sich vermählt. Ein etwas in ihr, das nur unberührt, durch den Abschluß von dem, was im Sinne der Griechen und in unsrem Sinne die Welt ist, unversehrt hätte bleiben können, trägt sie in den Streit des Lebens hinaus und bringt es ihm zum Opfer dar. Dieser einfache Vorgang kann nicht anschaulicher und zwingender als bei Grillparzer zur Darstellung kommen. In theatralischer Beziehung ist nur eins ungünstig: das öftere Hinausschieben entscheidender Kämpfe, die auf der Bühne beginnen und hinter den Coulissen fortgesetzt werden. Dramatisch darf man den Zufall bemängeln,

der Medea, die jede neue Zusammenkunft mit Jason verschworen hat, dennoch am Feindeslager vorüber und mit dem Gefürchteten zusammenführt, weil „der Sturm die Brücken abgerissen heut Nacht". Aber es ist wohl zu beachten, daß in dem ganzen Drama überhaupt eine Schicksalsmacht waltet, nicht so eigenmächtig und heimtückisch wie in der „Ahnfrau", aber doch selbstthätig genug, um den Menschen Geschicke aufzuzwingen, die sie nicht gewollt. Die ganze mythische Erscheinung, die dem Phrixus geworden, und dessen gewagte Fahrt einem ungewissen Ziele zu ist ein Ausfluß dieser Macht, und ihr mag auch ein Theil der Verwandlung im Charakter des Jason zugeschrieben werden, den der furchtbare Anblick in der Drachenhöhle verwirrt und gelähmt zu haben scheint, etwas Ungeheures, das sich in dem Schlußdrama der Trilogie schattenhaft an seine Fersen heftet und sein ganzes Wesen in Unkraft löst. Aber von diesem dämmerhaften Hintergrund heben sich die Gestalten lebensvoll und scharf umrissen ab, ungleich individueller als in der „Ahnfrau" und „Der Traum ein Leben", realistischer charakterisirt als in der dem Geiste der Dichtung gemäß breiter stilisirten „Sappho". Jason und sein männlicher Freund Milo wiederholen sich zwar bei Grillparzer späterhin noch vollkommener in Leander und Naukleros — ganz unvergleichlich aber sind die Kolcher gezeichnet und in Wesen und Sprache von den Griechen geschieden. Dieser plumpe, fast tölpelhafte, in all seinem Thun unschöne Aietes, der den Gastfreund erschlug — wie hebt ihn das Grauen vor der Schuld, die er auf sich lud, und das tragische Schicksal, das sich an ihm erfüllt, am Ende der Tragödie über seine enge und dumpfe Sphäre hinaus! Grillparzer hat ihn und die Kolcher in freien rhythmischen Versen sprechen lassen, oft ganz unmelodisch, abgerissen, stammelnd — ein charakteristisches Hülfsmittel, auf welches Goethe in der „Iphigenie" verzichtete, denn Thoas und Arkas sprechen bei ihm genau so wie Orest und Pylades. Aber Goethe durfte so mit einigem Recht in einem Schauspiel verfahren, dessen rein menschlicher Gehalt wenig nach Griechen und Barbaren fragt. Galt es aber, den Gegensatz derselben zu betonen, wie im „goldenen Vließ", bildete dieser Gegensatz sogar recht eigentlich den Kern des dra-

matischen Conflicts der Heldin, dann verstand es sich von selbst, daß er auch in der Sprache zum Ausdruck gelangen mußte. Und das vermochte Niemand genialer zu thun als Grillparzer, in steter feiner Fühlung mit dem Verhältniß unsres Empfindens zu dem charakteristischen Wort. Denn ist Aietes in den ersten Scenen des „Gastfreunds", so lange es nur zu exponiren galt und die tragischen Schatten in die Handlung noch nicht gefallen waren, in seinen ungefügen, formlosen Reden fast burlesk, dann steigert sich der Ton mit dem Mordanschlag auf den Fremdling sofort; er wird vollathmiger, leidenschaftlicher, bilderreicher mit dem Anwachsen des ihn bedrohenden Unheils in den „Argonauten", und wenn ihm der Sohn todt, die Tochter verloren ist, dann ordnet sich seine Rede ganz in den jambischen Tonfall der Griechen ein:

„Sohn, stehst Du in den Armen der Verworf'nen"

ruft er dem jungen Absyrtus zu,

„Mir nach, ihr Kolcher, folget eurem König,"

seinem Volk; und wenn Jason das Vließ enthüllt und ihn Mörder heißt, des Phrixus Mörder, Mörder seines Sohnes, dann stürzt Aietes mit den Worten zusammen:

„Verschling' mich, Erde! Gräber, thut euch auf!"

So steigern und adeln die großen Geschicke auch das Empfinden und den Ausdruck einer niedrigen Natur. Es sind aus innigster Menschenkenntniß erwachsene dichterische Meisterzüge!

Auch Medea redet die Sprache der Griechen, wenn sie sich mit ihnen eins fühlen will und wenn das Typische ihres Schicksals stärker wird als das Individuelle, aber sie kehrt zu ihren wilden Lauten zurück, wenn sich ihr angestammtes Wesen wider die gleißende Cultur und die Schmach empört, die sie ihr gebracht. Selbst die alte Amme, die rauhe, verbissene Gora, die das kolchische Wesen auch in der Fremde hartnäckig festhält, hebt sich im Ausdruck, wenn sich ihre Stimmung hebt, und im vollen Strom der jambischen Verse klagt sie im fünften Akt ihr und ihrer Lieben schreckliches Loos. Am Ergreifendsten erschließt sich aber der Reiz der Grillparzerschen Sprache in dem Kampf der Neigung zu dem griechischen Helden mit der inneren Warnungsstimme in

Medeas Bruſt. Wie ſich über ihr wildes, ſtreitbares Weſen ein milder Glanz lagert, als ſie noch glaubt, der kühne Eindringling ſei ein Gott; wie ſie ihre zagenden Dienerinnen liebevoll beſchwichtigt, noch in Erinnerung an ſeinen Kuß verſunken; und wie ihr der ſchöne Glaube nun geraubt wird, wie ſie ſich zum Widerſtand aufrafft und immer wieder durch die rauhe Rinde die ſchöne Blume des Gefühls bricht — das iſt eine Miſchung von Strengem und Zartem, von Starkem und Mildem, von ſo eigenthümlich herber Süßigkeit, daß man ſie dem Duft der Jasminblüthe vergleichen möchte, wenn dergleichen überhaupt vergleichbar und beſchreibbar iſt. Das Gefühl nur ſagt uns, daß gerade ſolche Worte von den Lippen eines ſolchen Menſchenbildes kommen müſſen, das in der ganzen deutſchen Dramendichtung nur eine einzige Gefährtin hat, eine Gefährtin, die es noch überragt: Kleiſts „Pentheſilea“. Deren Größe iſt freilich heroenhafter, ihre Leidenſchaft raſender, ihre Anmuth noch lieblicher; aber die Amazonen ſtehen den Griechen auch nicht ſo fern wie die Kolcher, und es iſt Medeens Schickſal, ſich mit dem ſonnigen Weſen der Hellenen nie ganz ausſöhnen zu können. Wird es ihr doch bald immer fremd und fremder. Die Bitterkeit, der düſtre Sinn, das Barbarenthum in ihr ſind unausrottbar und bleiben, wie ſie ſind — die Liebe überglänzt und durchglüht ſie nur für kurze Zeit. So hat es Grillparzer gewollt, und ſo iſt es ihm gelungen.

Ein paar vermeinte Widerſprüche in den Scenenanweiſungen der „Argonauten“, auf die Dr. Eugen Kilian im Jahrbuch, (III, 366) hinweiſt, ſind von der Redaction an derſelben Stelle bereits aufgeklärt worden. Im erſten Akt ſteht im „Hintergrunde ein halbverfallener Thurm“ und weiter zurück befindet ſich „die Ausſicht aufs Meer“. Aus jenem Thurme kommt Medea, durch ſeine Pforte gehen Aietes und Abſyrtus. Am Schluß der Scene aber muß Jaſon das Meer durchſchwimmen, wenn er in den Thurm will, und er weiſt den Freund auf einen Spalt im alternden Gemäuer, durch den er eindringt. Das ſcheint ſeltſam, klärt ſich indeſſen raſch. Hinter dem König und ſeinen Kindern hat ſich die Pforte des Thurmes wieder geſchloſſen, durch ſie alſo

kann Jason nicht ins Innere gelangen. In der Mauer des Thurmes aber, die ins Meer abfällt, bemerkt er vom Ufer, etwa von einer vorspringenden Klippe aus, den Spalt, und da er den Zugang von der Landseite versperrt findet, wählt er den Wasserweg und springt ins Meer, das darum doch nicht, wie Kilian meint, im Widerspruch mit der scenischen Angabe plötzlich dem Standort der Spielenden näher liegt als der Thurm. Es ist vielmehr Alles in Ordnung und Grillparzer von dem Verdacht, er habe das scenische Bild nicht klar vor Augen gehabt, alsbald wieder gereinigt.

Ein anderer Zweifel löst sich noch leichter. In der zweiten Scene desselben Aktes, die im Innern jenes Thurmes spielt, stehen vor dem Fallen des Vorhangs um Medea ihre Jungfrauen, die doch vorher mit ihren Lichtern die Bühne verlassen haben. Natürlich aber sind sie, wenn Grillparzer es auch nicht ausdrücklich erwähnt, mit den Bewaffneten in den Thurm zurückgeeilt, um — es sind kriegerische Jungfrauen — ihrer Herrin beizustehen. Doch gebe ich Kilian darin Recht, daß es sich empfiehlt, sie nicht wiederkommen zu lassen, weil es eindringlicher wirkt, wenn Medea allein auf der Bühne zurückbleibt und nun, Kopf und Augen emporgewandt, ihren verwirrten Ruf „Götter!“ ausstößt.

Diese Wärme und Kraft, diese Energie der Farben, dieser ganze jugendliche Hauch der „Argonauten“ und ihr charakteristisches Leben sind dem Dichter in dem letzten bekanntesten Drama der Trilogie, „Medea“, nicht ganz getreu geblieben. Wer unbefangen an das Werk hinantritt, wird sich zuerst nur schwer in seine Voraussetzungen finden können. Jason haust, ein Flüchtling, mit seinem Weibe und seinen beiden während der langen Meerfahrt geborenen Knaben in einem Zelt vor Korinth, Hülfe suchend. Warum? Mit dem Argonautenzug und seinem Führer sind wir so glänzende Vorstellungen zu verbinden gewohnt, daß wir nicht begreifen, warum Jason in diese Schmach hat fallen können. War die Ehe mit der Kolcherin den Hellenen ein so unüberwindlicher Greuel, daß sein Oheim König Pelias ihm das Haus verschließen und die eigne Vaterstadt ihn verbannen durfte? Zagten die Griechen wirklich so sehr vor den Unthaten, die in

dem fernen Inselland geschehen sein sollen, daß sie dem siegreich zurückkehrenden Helden, den sie dereinst jubelnd entlassen, nicht einmal einen festlichen Empfang bereiten mochten — wie wir im ersten Akt in der Scene mit dem König aus Jasons eigenem Munde vernehmen? Das ist doch sehr unwahrscheinlich. Was aber über den gewaltsamen Tod des Pelias, von dem mehr gemunkelt als geredet wird, verlautbart, das ist zunächst vollkommen dunkel und stückt sich erst im Verlauf der Handlung aus dem ersten Akt (Jasons Bericht an Kreon), dem zweiten (die Rede des Amphiktyonenherolds) und dem dritten (die Aufklärungen, die Medea dem Gatten giebt) mühsam zusammen. Da erfahren wir denn, daß der bitterböse König von Iolkos, um dessen Tod Jason gar manchesmal gebetet hat, von Medea — zwar keineswegs ermordet ist, daß sie dem Genesenden aber das Vließ, das er ihr rauben wollte, vorgehalten und dabei die Unterirdischen angerufen hat — und da sei er unter wahnsinnigem Geschrei zusammengesunken und habe sein Leben in schwarzen Güssen verströmt. Diese Aufklärung kommt jedoch zu spät. Das hätten wir längst wissen müssen. Das Stück erforderte eine neue Exposition, die nur im ersten Akt gegeben werden konnte. Daß Grillparzer sie dort versäumte, hat sich an seinem Drama empfindlich gerächt, und ich vermag mich nicht zu überzeugen, daß Carl Landmann in der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Neue Folge, IV, und Sigismondo Friedmann in seinem tüchtigen Werk „Il Dramma tedesco" (Band III) meine Bedenken beweiskräftig zerstreut haben. Und dabei ist noch nicht einmal in Anschlag gebracht, daß man bei dem gehäuften Détail von den Intriguen, der Krankheit und dem Tode jenes Pelias sehr scharf aufmerken muß, um sich die Wahrheit zusammenzureimen, daß man aber trotzdem kein rechtes Interesse dafür gewinnen kann, weil der in Jasons Leben so verderblich eingreifende, also für die Handlung wichtige Alte niemals auf der Bühne erscheint. Das erschwert das Verständniß und schwächt den dramatischen und theatralischen Eindruck. Das bloß Erzählte wirkt zu schwach im Vergleich mit dem, was wir mit Augen vor uns sehen. Ursache und Wirkung verlangten gleiches Licht: Jasons Verbannung

konnten wir nur begreifen, wenn wir den Einfluß des Pelias und der Seinen selbst mitempfanden. So sehen wir nur die Wirkung vor uns, ohne über die Ursache recht ins Klare zu kommen.

Aber auch die Charakterzeichnung hat in der „Medea" an Klarheit eingebüßt. Nicht nur daß Jason mit jedem Akt mehr zum Schwächling herabsinkt und sich um unsre aesthetische und moralische Achtung bringt (die er nur dann nicht ganz verscherzt, wenn der Darsteller sein eignes Leid, seine Verdüsterung, den Fluch, der ihm mit dem Vließe folgt, stark betont) — auch der König ist eine farblose Figur, und die liebliche Kreusa vergleicht sich der Melitta, der Hero und Esther nicht. Ja, Medea selbst hat mit ihrer Ursprünglichkeit auch etwas von ihrer dramatischen Wahrheit verloren, und ein kleiner Zusatz von Theaterpose, zum Mindesten von schönrednerischer Recitation mischt sich für mein Gefühl in ihre echte Natur. Es ist zwar nicht von Belang und stört die Richtigkeit der Linien nicht, die ihre Entwicklung in großen Zügen beschreibt: ihren redlichen Willen, die Vergangenheit zu vergraben und ihrem Gemahl zur Griechin zu werden; ihr rührendes Bemühen, von der Königstochter milde Sitten und Künste zu lernen, ihren Groll gegen Jason, ihren Jammer über die Trennung von ihren Kindern, ihre Rückkehr zu der alten Gewöhnung und dem Zauberspuk der Heimath. Nur eins verstehe ich nicht. Wenn sie den Gatten an die Tage ihrer ersten Liebe erinnert und dieser die elende Antwort giebt „Der Dinge denkst du nicht, die seither sind geschehn" (im 3. Act), dann wird sie selber elend und erniedrigt sich wie jener, wenn sie darauf nichts, als die matte Entgegnung hat: „Entsetzlich sind sie, ja, ich geb' es zu!" Wie kann sie das thun? Nichtswürdiger hat Jason nie an ihr gehandelt, als eben da, wo er sie um der Hülfe willen verklagt, die sie ihm einst zur Gewinnung des Vließes, unter Zaubern und Seufzern, unter Thränen der Verzweiflung geliehn. Wie kann sie zugeben „Am Vater hab ich schlimm, am Bruder schlimmer gethan"? Sind denn Absyrtus und Aietes so geradezu durch sie getödtet? War es nicht Jason, der das Alles gewollt und zu verantworten hat? Welche Ant-

wort alſo gebührte dem frechen Ankläger? Ins Antlitz hätte ſie ihm ſpeien dürfen; das wäre der Lohn für ſeine Schlechtigkeit geweſen. Thut ſie aber an dieſer Stelle zu wenig, ſo thut ſie an einer andern zu viel: in der Ermordung der Kinder. Eine ſo furchtbare That verlangte eine noch weit ſtärkere Motivirung aus qualzerriſſenem Herzen. Medea mag ihrer Rivalin den Flammenbecher durch die Amme ſenden — aber wenn eine Mutter ihre Kleinen durchſtößt, dann muß die Zukunft ſie ſo troſtlos anſtarren, daß es nichts anderes als dieſes Aergſte und nach ihm das Ende giebt: wohlbemerkt dieſe Medea, die Medea des modernen Dichters, die nicht wie die furiarum maxima des Euripides die Kinder haßt, weil ſie des verhaßten Jaſon Fleiſch und Blut ſind. Die antike Medea wird, nachdem ſie Jaſons Verrath erfahren, nur noch von dem einen Gefühl der Rache beherrſcht, und dies Gefühl treibt ihren Dolch blind in der Kinder Bruſt. Das aber iſt nicht die Medea Grillparzers, in der die Barbarin zur Hälfte gebrochen und geläutert iſt, ein liebendes Weib, eine liebende Mutter. Dieſe Medea mußte zaudern — und je mehr ſie zauderte, deſto unmöglicher mußte ihre That werden. Sie mußte nach Gründen ſuchen, und je mehr ihr der Dichter zur Vertheidigung gab, deſto ſtärker belaſtete er ſie. Grillparzers Medea weckt die Kinder, die vor ihren Augen ſchlafen, und ſchickt ſie aus ihrer Nähe, als fürchtete ſie ſich vor ſich ſelbſt, als fühlte ſie den gräßlichen Entſchluß in ihrer Seele keimen. Damit glauben wir die Unthat bereits abgewandt, aber als der Palaſt in Feuer aufgeht und Kreuſa verbrennt, da ſagt ſie ſich plötzlich, die Rächer dieſes Frevels würden wahrſcheinlich auch ihre Kinder nicht verſchonen; „kein Rücktritt mehr“, und als Gora ihr zuruft „Man kommt“, ſtürzt ſie in den Säulengang und tödtet die Knaben. Das Motiv dieſes Mordes iſt alſo jetzt nicht mehr ihre Rache an Jaſon, ſondern die Fürſorge, ſie der korinthiſchen Juſtiz zu entziehen. Wie matt! Und wie wenig genügt es für eine Mutter, die That damit zu beſchönigen, daß den Kindern künftiges Elend erſpart geblieben ſei. Das thut nur ein Weib, das mit ihren Kindern ſtirbt. Hier klafft eine pſychologiſche Lücke. Wäre das nicht, dann wäre

Medeas Entschluß, statt des Todes lieber das schwerere Leben auf sich zu nehmen, unanfechtbar. Dann begriffen wir ganz, warum sie die furchtbare Last des Daseins nicht von sich schüttelt und dem verzagten Manne die echt Grillparzersche, nunmehr zu spät kommende Lehre giebt:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!"

Es ist die Philosophie des Rustan.

Schließlich erweckt die „Medea" aber auch ein kleines theatralisches Bedenken. Wird sie mit den voraufgehenden Dramen als der Schlußstein der Trilogie zur Aufführung gebracht, dann ergiebt sich für den Zuschauer ein Widerspruch der ersten Medea mit dieser. Im „Gastfreund" und den „Argonauten" ist sie jung und liebenswerth,

„Vertheidigt durch der Anmuth Freiheitsbrief,
Nichts zauberhaft an ihr als ihre Schönheit",

wie Jason sagt. Als sie aber in Griechenland erscheint, scheut Alles vor ihr zurück und faßt es nicht, daß der Führer der Argonauten sich ein solches Weib zur Ehe gewählt. Dem philiströsen Kreon muß Jason den Schritt sogar ausführlich begründen, und die Motivirung läuft darauf hinaus, daß in Kolchis, wo der Tag Nacht und die Nacht Entsetzen ist, Medea gleichsam die Einäugige unter den Blinden gewesen.

„Da fand ich sie, die dir so gräulich dünkt;
Ich sage dir, sie glich dem Sonnenstrahl,
Der durch den Spalt in einen Kerker fällt.
Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht,
Im Abstich ihrer nächtlichen Umgebung."

Gewiß, dergleichen ist möglich. Dem Chinesen erscheint das chinesische Weib, dem Hottentotten die Hottentottin schön, und im fremden Lande lernt auch wohl ein Reisender sich in die dortigen Schönheitsbegriffe schicken. Aber wir Zuschauer sehen doch weder mit griechischen noch mit kolchischen, sondern mit unsren Augen, und wir gewahren im „Gastfreund", den „Argonauten" und der „Medea" immer dasselbe Weib, zwar im letzten Drama um vier Jahre gealtert, aber doch immer noch in erster Frauenblüthe. Ueber diesen Zwiespalt wird man nie ganz hinwegkommen,

und der Ausweg, gegen des Dichters Willen die Medea des letzten Theils von einer andern Schauspielerin als die Medea in Kolchis spielen zu lassen, wäre kein guter. Giebt man die Trilogie einmal, dann wollen wir die Einheit der Gestalt auch in der Darstellung spüren. Wenn Sophie Schröder in den zwanziger Jahren bei der ersten Aufführung der Dichtung die Heldin gab und, wie Laube mittheilt, um ihretwillen die Liebesscenen arg zusammengestrichen wurden, dann war das gewiß ein schwerer Schaden für das ganze Werk: denn die Schröder war klein, von unansehnlichem Wuchs und gewiß keine Medea. Damit ist aber nicht gesagt, daß es keine Schauspielerinnen gäbe, die, auch wenn sie nicht jünger sind, als die Schröder damals war (vierzigjährig), außer Stande wären, die jugendliche Medea auf das Glaubwürdigste zu verkörpern. Charlotte Wolter gehörte zu ihnen; Adele Sandrock wird zu ihnen gehören, wenn sie völlig geklärt ist, vielleicht auch Fräulein Rosa Poppe vom Berliner Schauspielhaus, ein immer noch in der Gährung begriffenes Talent. Geschähe das, dann bliebe die Rolle zuverlässiger von dem Pathos der Heldenmütter verschont, von dem sie auf unsren Theatern seit langer Zeit, und jedenfalls so lange die „Medea“ ohne ihre Vorläufer gegeben wird, wie in Deutschland und Oesterreich fast allgemein Sitte, nicht zu trennen ist. Wenn Laube das für empfehlenswerth hält, so befindet er sich in einem großen Irrthum. Medea schreitet nicht auf dem Kothurn der Fürstin von Messina, der Antigone, Iphigenie und Sappho einher, und eine gewisse naturalistische Haltung ist für sie angebrachter als die Sprachgewalt der Clara Ziegler, der Frau Eleonore Wahlmann in Stuttgart und ihrer vielen stilverwandten Genossinnen. Spielt man sie als Heldenmutter, so würdig, so gehalten, so weitausholend in Wort und Geste, dann handelt man sogar dem Genius des Gedichts schnurstracks zuwider.

Im Uebrigen ist die Theaterwirkung der „Medea“ um ihrer starken Contraste und der erschütterndsten Saiten der Empfindung willen, die sie anschlägt, eine unfraglich große, auch wenn man sie allein aufführt, und Alles in Allem wiegt sie mir sämmtliche altclassischen und neueren Medeen auf, heißen ihre Väter nun

Euripides oder Seneca, Corneille oder Gozzi, Klinger oder Gotter. Den größten Theil des Publikums wird sie immer stärker fesseln als der „Gastfreund“ und die „Argonauten“. Ihre letzte Bedeutung erlangt sie aber auch auf der Bühne nur in Verbindung mit jenen, und erst dann, wenn wir Zeugen geworden sind, wie der Grieche sich ihres Herzens bemächtigt und ihre Liebe seinem Eigennutz dienstbar gemacht hat, können wir die dunkle Tiefe ihres Leids und ihrer Tragik ganz ermessen. Die Bühnenleitungen sollten der Trilogie darum von Zeit zu Zeit ihre Aufmerksamkeit und Liebe zuwenden. Zwar darf man sie mit dem „Wallenstein“ nicht vergleichen, aber den Hebbel'schen „Nibelungen“, die uns durch den Stoff freilich näher gerückt sind, ist sie trefflich gewachsen, und in summa giebt es nicht viel dramatische Dichtungen von gleicher Größe und Tiefe bei so weitschichtiger Anlage in der deutschen Literatur wie das „goldene Vließ.“

Zeigt sich in den bisher betrachteten Dramen Grillparzers ein Zug weltabgewandten Wesens und Sinnens, träumerischer Laßheit, voreiligen Verzichts auf den Widerstand gegen die feindlichen Mächte, und mußten wir darin die Grenze und eine gewisse Enge seiner Charaktere erblicken — wie kommt es dann, daß derselbe Grundzug in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ zur Stärke und Weite in den Charakteren wird? Zunächst darum, weil wir in der Hero-Tragödie ein reines Liebesdrama vor uns haben und es das Vorrecht der Liebe ist, fordern zu dürfen, daß man sie nicht mit dem Maßstab moralischer Pflicht und Kraft messe. Es ist ihr Wesen, alles Eigensüchtige, jede Regung der Selbsterhaltung in dem Individuum zu tilgen und es ganz nur dem andern zu eigen zu geben und in diesem andern der geheimnißvoll wirkenden großen Macht, die mit uns allgewaltig, widerspruchslos schaltet. Jede Liebe ist Opferung des eignen Ich. Dieses Gefühl der Unüberwindlichkeit der Liebe ist so tief in uns gepflanzt, daß wir ihr Alles und Jedes zu Gute halten, sofern es nur aus dem Quell der Leidenschaft fließt, und alle Ansprüche an Würde, Klugheit, Selbstbeherrschung der Liebenden aufgeben. Die Helden der größten Liebestragödie aller Völker, Romeo und Julia, handeln wie Kinder und Berauschte, und dasselbe Un-

widerſtehliche, welches dem Weibe den Muth und die Kraft erhöht und ſie zum Wagen des Kühnſten und anſcheinend Unmöglichen antreibt, jagt den Mann von einer Uebertreibung zur andern und verſetzt ihn in einen Zuſtand ſo unmännlicher Extaſe, daß der gute Prieſter, der die Liebenden beſchützt, ihn ein Weib und blödes Thier nennen darf. Da hilft kein Ermahnen und Nachdenken. Das eine Gefühl, das ihr die Fittiche ſtärkt, macht Julien blind und unempfindlich für alles Andre; ſie denkt keinen Augenblick an den Jammer, den ſie mit ihrem Scheintod den Eltern bereiten wird — und wir finden das eben ſo natürlich wie die faſſungsloſe Schwäche Romeos, da der Dichter uns ſelbſt ins innerſte Herz getroffen hat. Wir ſind von der Nothwendigkeit dieſer Geſchehniſſe ſo überzeugt und wir ſehen ſie von ſo glühender Farbengluth umwallt, daß wir ihnen unſre ganze Sympathie entgegen bringen. Das iſt auch Heros und Leanders Fall, ja es iſt der Fall aller Liebespaare Grillparzers. Die raſchen Blicke, von denen der größte Liebesdichter der Deutſchen, Goethe, ſingt, und die wir in allen Tondramen Richard Wagners finden (Senta und der Holländer, Elſa und Lohengrin, Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brünnhilde, Triſtan und Iſolde, Eva und Walther), ſie ſind es auch, die Mann und Weib bei Grillparzer blitzartig verbinden. Ein einziges Schauen genügt, um Zawiſch und Kunigunde in „König Ottokars Glück und Ende“, den König und die Jüdin von Toledo zu einander zu zwingen. Toller noch als Romeo geberdet ſich der Bruder der Königin im „Treuen Diener“, wenn er ſich (wie jener in der Zelle des Mönchs) auf den Boden wirft und wider ſich tobt; von einer Gewaltthat zur andern treibt den wilden Don Cäſar im „Bruderzwiſt“ ſeine Liebe zu Lucretia, und ſelbſt die edle Sappho greift wie eine Raſende zum Dolch, um die unſchuldige Melitta zu durchbohren. Dabei zeigt ſich aber in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ noch ein beſonderer, äußerſt charakteriſtiſcher Zug. Faſt in allen Dramen Grillparzers iſt der Mann der Schwächere, nicht das Weib. Wenn nun aber dem Gattungscharakter der Geſchlechter gemäß in Shakeſpeares großer Liebestragödie das *Weib* es iſt, das unter den Stürmen

der Leidenschaft erstarkt uns aus einem traumhaften Dämmerleben der Seele zur Klarheit und Entschlossenheit geführt wird, dann kehrt sich dies Verhältniß bei Grillparzers individueller Art, Mann und Weib darzustellen, gerade um. Bei ihm ist es der Mann, der knabenhafte, dumpfempfindende, halb schlafwandelnde Leander, den der erfahrene Freund wie ein kleines Kind hüten muß, der mit einem Schlage (wie Julia aus dem Mädchen zur Frau) im Feuer der Liebe aus dem Knaben zum Manne wird und eine heldenhafte Größe und Hoheit gewinnt. Und ist es bei Shakespeare der junge Montague, dem die Liebe die Besonnenheit des Denkens raubt, so ist es bei Grillparzer wiederum das Weib, ist es Hero, die nach der entscheidenden Begegnung mit Leander im dritten Akt wie im Nebel unter der hellsichtigen Schaar ihrer Hüter und Genossen einhergeht, ohne zu ahnen, daß man ihr Geheimniß durchschaut.

Diese innige Vertrautheit des Dichters mit der elementaren Kraft der Liebe, dieser Freibrief, den sie den Menschen giebt, ist nun aber dem Drama noch in ganz andrer Weise zu Gute gekommen. In „Hero und Leander" ist die Liebe in so besondrem Sinne der Mittelpunkt der Tragödie wie in keinem andren Werk des Dichters, ja wie in keinem andren deutschen Drama überhaupt. In allen übrigen Dramen Grillparzers sind die Liebenden entweder Nebenpersonen, oder ihre Liebe ist nur ein Theil ihres Conflictes. In „Hero und Leander" ist sie dagegen Conflict und Tragik selbst. Nun ist alles Tragische ein Erdulden und es thut dabei nichts zur Sache, ob der Held „im Princip" siegt, während er fällt, oder nicht; in allen Fällen des Tragischen geht ein Wille oder ein Recht zum Leben an den Grenzen des Endlichen zu Grunde. So scheitert auch Sappho am Dasein, Medea, König Ottokar, Kaiser Rudolf der Zweite; so enden auch Hero und Leander. Während aber fast in allen andren tragischen Helden des Dichters der Sonderlingstrieb ihr Wesen eingeschüchtert oder einseitig entwickelt hat, so daß sie früher an der Welt zu Grunde gehen als es bei normalen Naturen der Fall zu sein brauchte — fallen Hero und Leander einer unter allen Umständen zwingenden Nothwendigkeit zum Opfer, eben weil sie sich ausschließlich auf

die verblendende Macht der Liebe berufen können. Ihre Schranke ist zugleich ihr Recht, ihre Schwäche ihre Stärke. Was ihnen den Weg verlegt, ist jedoch eine heilige Satzung, die Pflicht gegen die Götter. So stehen sich denn zwei gleichberechtigte Gewalten gegenüber, die ewige, unabänderliche der Liebe und das bedingtere, wandelbarere Recht des Dienstes der Himmlischen, und dies letztere ist im Kampfe das stärkere und muß es sein. Es ist, von dem besondren Conflict abgesehen, ein ähnlicher tragischer Typus wie der der „Antigone“: ein Recht des Herzens, eine Pflicht des Gefühls scheitert am Gesetz, und in beiden Fällen siegen die Unterliegenden. Und doch können wir den Gegnern nicht zürnen noch ihnen einen Vorwurf machen. Wenigstens ich hätte gewünscht, Grillparzer hätte dem Oberprieſter den wortlosen Abgang mit verhülltem Haupte erspart, denn dieser hat unerbittlich gethan, was er mußte. So ist denn die Tragik der Liebenden durch ihre Nothwendigkeit um so erschütternder und doch um so befreiender zugleich. Kein Rest von Verworrenheit mischt sich in unsre Trauer, kein störendes Bedenken, daß der Ausgang sich hätte anders gestalten müssen, wenn dieser Charakter weniger grillenhaft, jener Zufall den Liebenden fern geblieben wäre. Nichts davon. Alles ruht auf festestem psychologischem Grunde, und dieser ist der allgemeine, auf dem wir Alle stehen. Nach „ewigen, ehernen, großen Gesetzen“ gehen Hero und Leander in den tragischen Tod. Das Gesetzmäßige aber erhebt uns immer, auch wenn es zermalmt. So ist denn die „Hero“ die weiteste und freieste aller Tragödien Grillparzers, und nie hat ein deutscher Dramatiker die uralte Dichterklage vom „Loos des Schönen“ in einer reinen Liebestragödie schöner und ergreifender angestimmt. Es war seine Neigung, von dem Schattenglück der Erde zu singen; mit größerem Recht, zu allgemeinerem Mitempfinden, tragischer hat er es niemals gethan.

Man könnte an Goethes Frauengestalten, diese herrlichsten Dichtergebilde, man könnte an „Kabale und Liebe“ erinnern, das einzige Liebesdrama Schillers. Aber die Goetheschen Frauen stehen nie im Mittelpunkt eines tragischen Conflicts — man müßte denn die Gretchentragödie aus dem Faustdrama loslösen wollen

— und ein echter Dramatiker iſt Goethe überhaupt nicht. „Kabale und Liebe“ aber, dies nicht genug zu würdigende Muſter eines ſtrengen Bühnendramas, behandelt weit mehr das Verhältniß der Stände zu einander als das der Geſchlechter, und räumt überdies dem Gegenſpiel zu viel Macht ein. In „Hero und Leander“ allein haben wir ein dramatiſches und tragiſches Liebespaar, das von keinem andren Factor aus dem Centrum unſres Intereſſes verdrängt wird, und das A und O ihres Glücks und ihrer Leiden weiß Grillparzer noch ganz anders zur Darſtellung zu bringen als Schiller, deſſen Größe auf einem andren Gebiet als dem der Liebe liegt. Wie bricht hier die ſüße Gewalt in die Herzen, wie ſelig und ſiegesfroh! Wie hebt ſie die Menſchen über die Niederungen des Lebens, über Furcht und Gefahren hinweg. Draußen lauern die Späher, draußen tobt das Meer, ein hoher Thurm ſenkt ſich jäh ins Waſſer — darüber hinweg aber fliegt die Liebe, und mitten im Schooß der Gefahren plaudern ſie hold und arglos wie Kinder. Höheres kennt der Dichter nicht, voller und rauſchender tönt ſeine Leier nicht, als wenn er den Triumph der Aphrodite und ihre die Herzen beſchwingende und läuternde Macht beſingt. Vollkommener und reſtloſer hat er es aber auch nie verkörpert als in ſeiner Hero, dem ausgeführteſten jener Mädchencharaktere des Dichters, die mit unerſchloſſener Seele, einfach, traumverloren und doch ſicher durch's Leben gehen. „Einen durchgehenden Zug von Heiterkeit“ ſchreibt ihr der Dichter ſelbſt zu. Sie iſt „unbefangen, verſtändig, gefaßt“, aber es ſtrahlt ſchon ein matter ſinnlicher Glanz von ihr aus, noch ehe die Liebe ſie getroffen. Doch weiß ſie ſelbſt davon Nichts, ja ſie denkt nicht daran und widmet ſich mit genügſamer Geſchäftigkeit eifrig dem Dienſt der Göttin. Sie iſt eins mit ſich, weil ihr noch kein Anlaß zum Zwieſpalt geworden, und naht er ihr, dann wird ſie in ihrem unbefangenen Gemüth erſchrecken müſſen. So kommt es auch. Als Leanders Blick ſie bei dem Opfer trifft, welches den erſten Akt ſo wundervoll beſchließt, da verwirrt ſie ſich; ſie verwechſelt die Weihſprüche und gießt ſo viel Rauchwerk in's Feuer, daß die Altarflamme lebhafter emporzuckt. Noch aber überſchreitet dieſe Wirkung die Schwelle des Unbewußten nicht. Sie ſingt ein

Lied von Leda und dem Schwan und vermag ſich nicht zu deuten, warum der Oheim es ihr verboten. Als Leander ihr im Tempelhain entgegentritt, erſchrickt ſie zwar, aber nicht, als ertappte ſie ſich ſelbſt auf etwas Unrechtem — o nein! Gerade jetzt, wo ſich ſein Bild feſt und feſter in ihr Inneres prägt, überſieht ſie klarer als je ihre Pflichten und fühlt ſich inniger noch als ſonſt mit ihnen verbunden. Sie hat Nichts abzuwehren. Ganz naiv ſpricht ſie von ihrem Looſe, unvermählt zu bleiben, und ſcheidet von Leander mit „glattverbreitetem Gefühl“. Aber eben daß ſie dies zu betonen für nöthig findet (im dritten Akt, ſobald der Prieſter ſie verlaſſen), verkündet dem feiner horchenden Ohr, daß ſich ihr Weſen leiſe zu entzweien beginnt. Abermals kommt ihr das verfängliche Lied auf die Lippen, und dem Jüngling, den ſie fern glaubt, ruft ſie eine gute Nacht zu. Und als ihr nun das holde Verhängniß naht, da erbebt ſie zuerſt und wehrt dem Ermatteten den Einlaß; wachſend aber entwickelt ſich ihre Leidenſchaft, mehr in ihr ſelbſt als durch Leanders Zuthun (wie Grillparzer ausdrücklich ausgeſprochen). Mitleid und Bewunderung ſeines ungeheuren Wagniſſes erſchmeicheln der Liebe den Einlaß; die Angſt vor der Entdeckung bei Janthes und des Wächters Nahen ſteigert ihre Erregung, aber was ſie für ſich befürchten mußte, hätte auch Leander getroffen, und dieſen mehr als ſie; und nun naht die Liebe ſelbſt, immer noch in jungfräulich-herber Geſtalt, zurückhaltend, bis ſie nur noch abwehrt um ſeines Zudrängens deſto gewiſſer zu ſein — ohne jeden Gedanken an ein bewußtes Spiel ſelbſtverſtändlich. Ja, das Nachdenken verläßt ſie ſchon hier ganz. Kein Schatten der Erwägung kommt ihr, daß ihre Liebe zu dem kühnen Schwimmer ein Frevel an den Göttern ſei. Ihr Sträuben hat lediglich in ihr ſelbſt ſeinen Grund. Und er iſt nicht tief. Denn nun beginnt, noch halb im Scherz, der Austauſch der erſten Verſprechungen, der erſten Liebespfänder, das unſagbar anmuthvolle „Komm morgen denn“, das Beiſeiteſtellen der Lampe bei der Gewährung des Kuſſes, bis die letzte Schranke fällt, und das höchſte Glück die Liebenden zu ihrem Verderben an einander kettet. Das Alles iſt meiſterlich entwickelt, und die ganze Scenenreihe bildet einen Akt des dramatiſchen Höhepunktes, wie er ſich in

ſolcher Vollkommenheit nur ſelten findet. Auch die neueſte Literatur hat uns Deutſchen bekanntlich ein „Liebesdrama“ gebracht, die „Jugend“ des begabten Max Halbe. Auch da finden ſich zwei junge Geſchöpfe, zwar keine Prieſterin, aber doch ein in der reinen Luft eines Pfarrhauſes erzogenes Mädchen und ein friſch vom Gymnaſium zur Univerſität entlaſſener Jüngling angeblich in erſter Liebe zuſammen. Aber von dem Ueberſchwang und den ſüßen Thorheiten, von der ſeligen Schwärmerei der Jugend verkündet das Stück uns Nichts. Nichts von der zarten Sehnſucht, die das Geliebte zum Ideal verklärt, nichts von dem Glanz der „goldenen Zeit“, der Lieblingswelt der Dichter, die ſie in allen Tönen immer neu und immer im gleichen Sinne beſungen haben. Grauſam und wider alle pſychologiſche Erfahrung, und darum zu Unrecht zerſtört Halbe dieſen Nimbus. Zwei geſittete Menſchen, der Liebende in allen hohen und großen Dingen auferzogen, einer von denen, die Pflicht und Ehre zwiefach kennen müſſen und die dereinſt auf der Menſchheit Höhen wandeln ſollen. Und doch ſind ſie in zwei Tagen am Ziel. Nichts von den holden Praeludien der Liebe in Julias, Gretchens, Heros Bruſt. Mit dirnenhafter Schnelligkeit kommt das Mädchen ihrem Hans entgegen; ſie iſt es, die ihn ſogleich nach ſeiner Ankunft im Pfarrhaus mit ihren verliebten Fragen provocirt, und ſie iſt es höchſt bezeichnender Weiſe auch, die Nächtens zu ihm in die Kammer ſteigt — nicht er kommt zu ihr. Nun mag ſie ſich zwar auf das ererbte Blut berufen können, denn ſie ſelber iſt ein ſogenanntes „Kind der Sünde“, und der alte gute Pfarrer, ihr Oheim, hat nichts gethan, ſie zu behüten. Noch weniger aber hat er ſie mit ſtrenger Askeſe gequält, und wenn ein fanatiſcher Caplan das an ſeiner Stelle thun und das ſinnliche junge Ding ins Kloſter bringen möchte, ſo iſt das völlig belanglos, denn er hat dazu weder die Macht noch das Recht. Und wenn der Pfarrer dem jungen Burſchen, der ſich damit zu entſchuldigen verſucht, er und ſein Annchen hätten ſich „ſo wahnſinnig gern gehabt“ und dergleichen — wenn er ihm vorhält, eben das hätte ihn ganz anders handeln laſſen ſollen: nun, ſo hätte ſich das vor Allem auch der Dichter geſagt ſein laſſen ſollen, als er ſein

Stück schrieb. Er würde ihn dann anders haben handeln lassen. Oder aber, er hätte das Verhältniß, das er uns vorführt und dessen poetischeste Blüthe das „Drück' mich todt, Hans" ist, schärfer angeschaut und das Wort Liebe und nun gar die Vorstellung der ersten Liebe dabei ganz aus dem Spiel gelassen. Denn nur die Sinne haben Antheil daran, nicht aber der schwächste Hauch der Seele. Es ist ein Pfingstsonntags-Verhältniß zwischen einem Nähmädchen und einem Commis, das Bündniß eines leichtsinnigen Pärchens, das heute zusammenkommt und bis zum Alimentenproceß nichts mehr von einander hört. Nicht die Jugend Deutschlands, die zum ersten Male liebt, nein, die Allerweltsjugend, die „keine Tugend hat" — das ist die Jugend Halbes. Der rein physiologische Proceß ist aber doch Gott weiß des Besingens nicht werth, geschweige denn des Aufgebots dreier Akte, und was das Stück nebenher immer noch Gutes bringt — ein Liebesdrama ist es nicht. Selbst Shakespeare's Julia in ihrer raschen Sinnlichkeit handelt keuscher als die Pfarrersnichte Halbe's. Erst nach langem Widerstreben fällt Gretchens und Heros Mädchengürtel. Der Schleier der Scham ist hier aber zugleich auch der Schleier der Dichtung. Wie verehrungswürdig erscheint uns Grillparzer in seiner Liebestragödie, wenn wir jenes vielgerühmte Stück daneben halten. Er hatte wohl Recht:

„Wenn der Priester opfern geht,
Geht er mit reinen Händen.
Wer nicht des Lebens Schmutz verschmäht,
Wird nie das Große vollenden."

Nicht minder herrlich als der dritte ist der Akt der Umkehr, der vierte. Man hat von jeher Manches an ihm auszusetzen gefunden, und Laube hat ihn sogar mit einer Steppe verglichen. Nun geschieht freilich nicht viel in ihm, wenigstens nicht im Sinne einer geräuschvollen Action, wie sie gerade Laube sich für seine vierten Akte aufzusparen liebte, sehr oft auf Kosten der voraufgehenden und noch öfter mit Hintansetzung der psychologischen Wahrheit. Aber doch ist von Anfang bis zu Ende eine leise Bewegung auf das Ziel in ihm wahrnehmbar, und endet er, dann ist das Verderben Leanders und Heros beschlossene

Sache. Das Zaudern und Hinhalten, das Tasten und Abwarten war hier das einzig Zweckvolle, und wie jener römische Feldherr ist auch Grillparzer in diesem Akt als cunctator siegreich geworden. Halb fühlte das der Dichter selbst, halb hielt auch er die charakteristische Eigenart des Aktes für einen Fehler. Denn am 20. April 1831 (vierzehn Tage nach der ersten Aufführung) schrieb er in sein Tagebuch (Vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft III., 187): „Die ersten drei Akte wüthend applaudirt, die letzten zwei ohne Antheil vorübergegangen. Traurig, daß die Stimme des Publikums mit meinen eigenen Zweifeln so sehr zusammentrifft. Der fünfte Akt ist zwar leider nur zu wirksam, zu theatralisch (weshalb ich ihn auch immer ändern wollte), er litt aber offenbar unter der Wirkungslosigkeit des vierten Akts, denn auf einmal Zerstreute wirkt nichts mehr. Sonderbar, diesen vierten Akt schrieb ich gerade mit der meisten Innigkeit, dem nächsten Einleben, und er schien mir im ersten Augenblicke sehr gelungen; aber schon bei der zweiten Ueberarbeitung, ein Jahr später, konnte ich mich selbst nicht mehr darin finden. Das Ganze ist offenbar mit zu wenig Folge, abgerissen, und mehr mit einer allgemeinen, als mit einer besonderen, mit einem Stoff Begeisterung geschrieben. Mehr Skizze als Bild. Die Aufgabe war ungeheuer. Wenn die Lösung gelang, war der Gewinn groß für die Poesie. Sie gelang nicht. Und doch, und doch! Wenn ich durch ein paar noch folgende gelungene Leistungen mich in der Zahl der bleibenden Dichter erhalten kann, möchte leicht eine Zeit kommen, wo man den Werth des wenn auch nur halb Erreichten in diesem vierten Akte einsehen dürfte." Gewiß, das thut man. Und nicht nur für halb, sondern für ganz erreicht hält man des Dichters Ziel. Das, worin dieser vierte Akt von andren abweicht, macht gerade seine charakteristische Größe aus. Es ist der Geist, der sich den Körper, diesen Körper, gebaut hat. Wie entspricht hier Alles, was geschieht, dem Charakter der Handelnden; wie reizvoll offenbaren sich diese Geschehnisse an Heros Natur! Sie ist völlig umgewandelt. Das neue tiefe Glücksgefühl hat jede Herbheit in ihr getilgt; eine selige Wärme und Milde strahlt von ihr aus, die stille

Heiterkeit jener, die ein Liebesgeheimniß verbergen. Der leichtgesinnten Gefährtin, die sonst manch heftiges Tadelswort von ihr zu hören bekommt, nimmt sie sich wie eine Freundin an. Sie spürt, daß man ihr nachstellt, daß der Oheim, der sie von einem Ort zum andern sendet, mit diesen ermüdenden Botendiensten einen Zweck verfolgt — aber sie bleibt, selbst wenn sie ihm darum zürnen möchte, noch liebenswürdig. Mit instinctiver Klugheit weicht sie allen Verhörsfragen des Oberpriesters und des Tempelhüters aus, immer graziös, sogar schalkhaft, aber immer unbewußt und des letzten Grundes dieser Inquisition unkundig. Der Priester ermahnt sie, die Lampe des Thurmes nicht die ganze Nacht brennen zu lassen. „Wir haben Oel genug", ist ihre Antwort. Als man ihr auf den Kopf zusagt, ein Fremder sei im Thurm gewesen, meint sie, „vielleicht der Ueberirdischen Einer".

„Zu Leda kam, zum fürstlichen Admet,
Zur strengverwahrten Danaë ein Gott;
Warum nicht heut? zu ihr? zu uns? zu wem du willst?",

und das alte Lied summt ihr weiter auf den Lippen. Aus ihrer Müdigkeit macht sie kein Hehl, und sie sieht die Gefahr nicht, als der Priester ihre Ermattung künstlich steigert. Selbst die keimende Einsicht, daß man sie um nichts und wieder nichts fingirte Aufträge hat vollziehen lassen, weckt sie nicht aus ihrem glücklichen Halbschlaf, und als der Oheim sie streng und ernst an ihre Pflichten mahnt, vertheidigt sie sich ohne die leiseste Regung von Schuldbewußtsein und Reue:

„Auch meine Pflichten kenn' ich,
Wenn Pflicht das alles, was ein ruhig Herz,
Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt,
Dem Recht genüber stellt der andren Menschen."

Das kann sie sagen, weil sie ganz so und nicht anders empfindet. Was wollen alle Anklagen? Sie ist ja glücklich und klar und eins mit sich. Als stände sie hoch auf sonnenbeschienenem Gipfel und dränge das Geräusch der Welt nur wie durch eine Wolkenschicht zu ihr empor! Sie denkt nicht daran, daß es ihr und dem Geliebten verderblich werden könnte, und ruhig zündet sie, trotz des drohenden Sturmes, die Lampe an, die ihrem Leander von Sestos'

Küſte durch den Hellespont leuchten ſoll. So entſchlummert ſie, im Anſchaun des Lichtes. Der Prieſter löſcht es und läßt die Götter walten, denen das Opfer nicht entrinnt. Daß auch bei dieſem wunderbaren Akt Grillparzers heißgeliebter und -bewunderter Lope de Vega, der allmählich die übrigen ſpaniſchen Dramatiker aus ſeiner Gunſt verdrängte, Pathe geſtanden, hat Arturo Farinelli in ſeinem ſchönen Buch „Grillparzer und Lope de Vega“ (Berlin 1894) mehr als wahrſcheinlich gemacht. Emil Kuh hatte ſich mit dem Dichter einmal über den Zauber der „Liebesmüdigkeit“ der Hero hingeriſſen geäußert, Grillparzer aber meinte, das ſei bei Lope weit ſüßer, und nannte, wie Kuh glaubt, („Zwei Dichter Oeſterreichs“—Peſt 1872), ein Stück etwa des Titels „Ring, Kreuz und Kette.“ Das aber giebt es nicht, und Farinelli nennt ſtatt ſeiner richtig „Los tres diamantes“. Schon 1823 hatte Grillparzer eine Scene dieſes Dramas, Lucindas Schlaf, mit Mirandas Einſchläferung in Shakeſpeares „Sturm“ verglichen, weitaus zu Gunſten Lope de Vegas. Er zweifelte, ob das ganze Gebiet der Poeſie etwas „ſo Naturwahres und unausſprechlich Süßes“ aufzuweiſen habe, und als er ſie im Jahre 1865 wiederlas, war ſeine Bewunderung noch immer die gleiche. Dieſe herrliche Scene nun habe Grillparzer, ſo meint Farinelli, unzweifelhaft vorgeſchwebt. Da erzählt Liſandro der Lucinda, die mit ihm geflohen, die Geſchichte ſeines Lebens, um die mit dem Schlaf Kämpfende wach zu erhalten. Sie *muß* wachen! und ſie *will*. Und endlich entſchlummert ſie doch wie Hero es thut, die ſich ebenſo gewaltſam wider den bleiernen Druck des Schlafes wehrt. Daß auch Lucindas Erwachen und ihr Glaube, immer noch den geliebten Liſandro zur Seite zu haben, der „Alles erzählen ſoll“ — daß auch dieſer Zug auf Heros Wort „Biſt du's, mein Freund?“ gewirkt haben mag, iſt ebenfalls nicht unmöglich. Dort hört Belardo, was Liſandro, hier der Oberprieſter, was Leander hören ſoll. Und auch des träumenden Phaon Ruf „Melitta“, der an das Ohr der unglücklichen Sappho ſchlägt, möchte an jene Scene erinnern — wenn nur eben nicht Grillparzer das Drama Lope de Vegas erſt nach der „Sappho“ kennen gelernt hätte.

Im Uebrigen ist freilich die Wirkung des Liebesschlafs im Zusammenhang der Hero-Tragödie unendlich tiefer erwogen, ungleich dramatischer und tragischer ausgenutzt, als bei dem Spanier, dessen planloser Leichtsinn auch in den „Drei Diamanten" die herrlichsten Edelsteine im Ballspiel verschleudert und vergeudet und mit werthlosem buntem Gestein vermengt. Es kam eine Zeit, wo das Zufällige der spanischen Komödien auch für Grillparzer gefährlich wurde; sein Reflexion, seine deutsche Gründlichkeit begaben sich dann gar zu ängstlich ihrer Rechte an die schrankenlose Phantasie, an die kindische Unordnung Lopes, der doch niemals ein Ganzes hervorgebracht hat wie „Des Meeres und der Liebe Wellen", nicht einmal einen Akt von der Herrlichkeit dieses vierten. Das ist in der Hero glücklicherweise noch nicht der Fall, und weil zu guterletzt doch ein in sich geschlossenes vollkommenes Werk, wenigstens für mich, mehr wiegt als tausend hier und da verstreute kostbare Splitter, darum dürfte Grillparzer mit seinem Liebesdrama ruhig alle Spanier in die Schranken fordern.

Was der vierte Akt enthält, wäre schon Inhalts genug für ihn, und dieser Inhalt, den man ganz ohne Grund episch genannt hat, ist vielmehr trotz seines naturgemäß langsamen Flusses durchaus dramatisch, weil er stetig die Entwicklung fördert und dem Ziele nähert. Die Natur des Stoffes und der Charakter des Helden sind doch allein ausschlaggebend für das dramatische Tempo, für die Stärke der Farbentöne. In den „Räubern" durften im vierten Akt alle Dämme der Leidenschaft brechen — die Tragödie der Liebenden von Sestos und Abydos hatte mit diesem gewaltthätigen Pathos nichts gemein. Sie wollte stilleren Gang. Auch giebt es eine Unzahl vierter Akte, die von jenen noch abgesehen, die nur durch künstliche Hülfen ermöglicht sind, die Handlung in viel geringerem Grade weiter treiben als der Hero-Akt. Selbst der oft und mit Recht gerühmte vierte Akt der „Maria Stuart" bringt als einzig wirkliche „That" nur die Unterzeichnung des Todesurtheils durch die Königin von England — und diesem wichtigen Schritt steht das Verlöschen der Lampe durch den Oberpriester zum mindesten gleich. Die „Stuart"

läßt im selben Akt allerdings auch den Mortimer durch Leicesters Büberei enden — aber auch „Des Meeres und der Liebe Wellen“ stellen der ruhigen Entwicklung der Hero die rasche Thatkraft des Leander an die Seite: eine Scenenreihe von lebhaftestem Pulsschlag und meisterlicher Contrastwirkung. Wie frisch und aufgeräumt ist der blöde Junge nun! Mit einem lustigen „Huhup!“ neckt er den ihm sonst immer überlegenen Naukleros, der dem tollen Wagemuth des Verliebten rathlos gegenübersteht. Denn weder List noch Gewalt helfen hier. Er drängt ihn wohl in die Hütte und schließt sie ab — aber die jugendliche Kraft, die das Meer theilte, die Klippen und die steile Thurmhöhe überwand, vermag auch eine Thür zu sprengen und der Stärke eines Mannes zu trotzen. Ganz ein anderer, als vorher, mit Helm, Schild und Schwert, steigt er heraus und als er sich den Göttern bei dem Sprung ins Wasser anvertraut, nimmt er mit echtem Heldensinn alle Folgen im Voraus auf sich:

„Amor und Hymen, ziehet ihr voran,
Ich komm', ich folg', und wäre Tod der Dritte!“

Auch das, sollte man denken, wäre „That“ genug.

Weit eher dürfte man dem Dichter einen Vorwurf daraus machen, daß er die Katastrophe zu breit gedehnt hat. Denn gleich zu Anfang des fünften Aktes erhalten wir die Gewißheit des furchtbaren Ausgangs, den Leanders Meerfahrt genommen. Nun fesselt uns zwar noch auf das Innigste die Haltung der Hero: ihre bangen Ahnungen; der Trost, den sie sich mit den Worten „Die Götter sind so gut!“ immer wieder zuruft; die kluge Fassung, die sie sich im äußersten Jammer noch abringen will; ihre leidenschaftlichen Klagen und Anklagen wider sich selbst; ihr deutliches Gefühl, daß mit des Geliebten Leben auch das ihre getilgt sei. Aber es war nicht wohlgethan, diese erschütternden psychologischen Offenbarungen zu unterbrechen und ihnen durch die Anordnung einer Verwandlung gegen den Schluß des Aktes den Athem zu entziehen. Das Ceremoniell im Tempel kann uns nichts Neues mehr lehren; unsrer Empfindung ist bereits genug gethan. Im Innersten haben wir von Leander und auch von Hero schon den letzten Abschied genommen. Was noch kommt,

erscheint uns wie ein unnützes Martyrium. Das Leben ist aus dem Körper gewichen — was soll er uns noch? In Hebbels „Nibelungen“ findet sich, bei der Ausstellung der Leiche Siegfrieds, eine ähnliche theatralisch bedenkliche Unterbrechung. Doch ist sie wenigstens dramatisch und psychologisch nicht fehlerhaft wie der Schluß der Grillparzerschen Tragödie, der zudem noch an einem andren Gebrechen krankt. Janthe bringt das Werk zu Ende, das unbedeutende und nicht ganz ernsthaft zu nehmende Mädchen. Sie spricht die letzten Worte, sie klagt den Priester an und wendet sich an Amors Bildsäule mit den Worten:

„Versprichst du viel und hälst du also Wort?“

Das aber ist ein Mißverhältniß, das gewiß Jedermann empfindet. Aus solchem Munde dürfen die letzten Richtsprüche nicht fallen. Der Dichter setzte sein Werk herab, als er einer kleinen Soubrette das tragische Schwert und die Wage in die Hand gab. Sie besitzt für uns keine Competenz.

Diese Ausstellungen wiegen jedoch gegen die Größe und Schönheit der Dichtung leicht, und trotz ihrer bleibt sie die reifste und harmonischeste Schöpfung Grillparzers. Ist der Handlungsgang in der „Sappho“, wie es der einfache Stoff mit sich brachte, noch klarer, so ist dafür die Tragik der „Hero“ reiner und ihre Charakteristik und Sprache inniger verdichtet. Jene wie diese bleibt in der „Sappho“ mehr groß stilisirt, als individuell; in der „Hero“ aber gewinnen die Menschen kleine Züge von persönlichstem Reiz (die zum Theil dem eignen, reichen Liebesleben des Dichters entnommen sind), und doch verfallen sie niemals in's Genrehafte und Capriciöse wie im „Treuen Diener“, dem „Bruderzwist“ und der „Jüdin von Toledo“. Die Sprache aber, die in den ersten Dramen des Meisters noch zu weit auszuholen liebt, hat hier eine bewundernswürdige poetische Knappheit erlangt; immer lebendig und blühend umschließt sie doch immer dicht den dramatischen Stamm, und nur wo es dem Dichter gilt, auszusprechen, was ihm die innerste Seele füllt, da hält er an und legt einen jener düftereichen lyrischen Kränze, von denen wir oben redeten, auf den Markstein der Handlung nieder. Als Hero sich, Leanders Bild bereits im Herzen, in

dem einsamen Thurm nur schlecht zurechtfindet, da giebt ihr der Ohm, an dem entscheidenden Wendepunkte ihres Lebens, Mahnung auf Mahnung; und als sie ihn auf die Zukunft vertröstet und bittet, sie allein zu lassen, mit den Worten:

„Hier ebben leichter der Gedanken Wogen,
Der Störung Kreise fliehn dem Ufer zu,
Und Sammlung wird mir werden, glaube mir",

da fällt der Priester mit den wundervollen Worten ein:

„Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall blos?
Wie, oder fühlteſt du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schau'n, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.
Spricht's so in dir? Dann, Kind, Glück auf!
Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen,
Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück!
Und wie der Mann, der Abends blickt gen Himmel,
Im Zwielicht noch und nichts ersieht als Grau,
Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,
Doch schauend unverwandt, blinkt dort ein Stern,
Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,
Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht
Ihm nieder in die feuchten, sel'gen Augen.
Gestalten bilden sich und Nebel schwinden,
Der Hintergrund der Wesen thut sich auf —"

Man fühlt wohl, daß Grillparzer Heros Wort hier nur zum Anlaß nimmt, um durch den Mund des Priesters sich selbst auszusprechen. Für die Scene ist streng genommen dieser herrliche lyrische Erguß etwas zu ausgedehnt. Aber wer möchte ihn entbehren? Auch hier ist es die Weltflucht, die der Dichter besingt; aber größer und tiefer hat er sie nie motivirt. Keine Grille, kein Sonderlingstrieb — die Grundbedingung alles Lebens ist sie hier, die Mutter alles Bestehenden. So hat er die Sammlung auch in einem seiner lyrischen Gedichte „Vorzeichen" als die „Götterbraut" und „Mutter alles Großen" verherrlicht.

Nichts gelingt ohne sie, und der Dichter, der sich selbst vom Geräusch des Tages scheu zurückzog, durfte auf seine Werke weisen und mit Stolz sagen: seht hin, das sind die Früchte meiner Einsamkeit, meiner Sammlung.

Nach den bekannten Mittheilungen Laubes, der das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, das Gedächtniß Grillparzers, der in Wien fast vergessen lebte, wieder aufgefrischt und ihn der Bühne zurückgegeben zu haben, ist das Stück nach seiner ersten Aufführung im Burgtheater am 5. April 1831 bald wieder vom Repertoire verschwunden, angeblich weil die beiden letzten Akte zu schwach wirkten. Grillparzer gab es denn auch sofort auf und soll über den Erfolg, den es zwanzig Jahre später bei seiner Wiedererweckung an derselben Stätte errang, nicht wenig erstaunt gewesen sein. Möglich, daß die Besetzung an dem ersten schwachen Eindruck Schuld getragen, und zweifellos war die erste Darstellerin der Hero, Frau Rettich, eine Schauspielerin „von Geist und Bildung", für die Verkörperung holder, mädchenhafter, sinnlich erwärmter Anmuth nicht geschaffen, so wenig es späterhin die kühl-vornehme Salonschauspielerin Frau Gabillon und die großzügige leidenschaftliche Charlotte Wolter waren, so wenig es jetzt noch die begabte, aber zu stark vom Franzosendrama in die Lehre genommene Adele Sandrock ist. Als im Jahre 1851 Frau Bayer-Bürck an die Stelle der Rettich trat, lange Jahre eine Zierde des Dresdener Hoftheaters, wurde wenigstens dieser Mangel ersetzt; entzückt folgte das Publikum der graziösen Künstlerin, und die Hero-Tragödie war dem Theater für immer gerettet. Laube war geneigt, diesen Erfolg mit auf Rechnung der oesterreichischen Nationalität der Frau Bayer zu schreiben; aber wenn er die Meinung aussprach, nur die Oesterreicherin habe so durch den Mund des Wiener Dichters zu den Wienern sprechen können, dann mißt er die Bahn, die dem Genius offen steht, doch zu klein. Daß und in wie weit Grillparzer auch als Dramatiker ein echter Oesterreicher ist, habe ich selbst darzuthun versucht, aber der sinnliche Kern seines dichterischen Temperaments gedeiht überall, an der Donau, am Rhein und Main, wie an der Nordsee. Gewiß rechnet dies Drama auf er-

schlossene, von enger Reflexion und moralischen Scrupeln freie Gemüther — aber thut es nahezu der ganze Goethe, thut es Heinrich von Kleist, oder um Beispiele unter den Novellisten zu nennen, thun es der Schweizer Gottfried Keller und der Holsteiner Theodor Storm weniger? In all diesen Dichternaturen, denen man Paul Heyse anschließen kann, lebt und webt etwas von jener schönen Sinnlichkeit, die wir dem Griechenthum zuzuschreiben gewöhnt sind, und doch liegen ihre Geburtsstätten weit auseinander. Solcher Verwandtschaft mit den Hellenen konnte sich auch Grillparzer rühmen, und er wußte sie mit gleicher Anmuth, mit gleicher Reinheit zu äußern wie der Dichter des „Käthchen von Heilbronn" und der „Penthesilea". Um die Liebesscene Hero's und Leanders zu schreiben und in ihr Hero's unerwartetes „Komm' morgen", brauchte man also kein Oesterreicher zu sein. Möglich, daß das Naturell der Wiener, das leicht und fröhlich ist, für so zarte und ganz nur dem sinnlichen Empfinden reflexionslos entgegenquellende Aeußerungen der Seele ein besonders feines Verständniß besitzt, aber Laube fürchtete ohne Grund, daß das zustimmende Lächeln, womit das Wiener Publikum sie in Wien begrüßt, in einer norddeutschen Stadt zum Lachen d. h. zum Auslachen werden müßte. Wie er sich über den „Traum ein Leben" täuschte, täuschte er sich auch über „Des Meeres und der Liebe Wellen". Denn wie in Wien, so hat dies Meisterwerk des Dichters längst auch in Berlin, Leipzig, Hamburg, ja auf fast allen größeren Bühnen Deutschlands die Hörer gewonnen, ohne daß die Stimmung im Hause durch ein taktloses Gelächter, oder wodurch nun sonst, zerrissen worden wäre. Und dabei waren es keineswegs nur Oesterreicherinnen, die dem Publikum die Freude an der Hero vermittelten, geschweige denn war es die Autorität des Dichters, die eine Unschicklichkeit verhütete. Denn noch immer ist Grillparzer in die breiteren Schichten auch nur der Halbgebildeten nicht gedrungen; siegt er also, dann thut er es in Deutschland immer noch nicht durch seinen Namen, sondern nur durch sein Werk.

Schwieriger mag es in dieser Beziehung mit einem andren Drama stehen, dem einzigen Lustspiel, das Grillparzer uns

geschenkt: „Weh dem, der lügt!“ Das böse Fiasco, welches dem Stück im Jahre 1838 in der Burg widerfuhr, reifte in dem gekränkten Dichter den fest eingehaltenen Vorsatz, sich von der Bühne und der Oeffentlichkeit überhaupt zurückzuziehen, und so blieb es lange, um der Frucht willen, die es getragen, eine Art scheugemiedenen Wahrzeichens olympischen Zornes. Aber auch von ihm wurde der Fluch genommen, denn was Laube den übrigen Dramen erzeigt hatte, schenkte Dingelstedt diesem: eine vollständige Ehrenrettung. Mit fast ängstlicher Liebe in Scene gesetzt, begeisterte es die Wiener, die es in den dreißiger Jahren verhöhnt hatten, in den siebzigern. Herr Lewinsky als Bischof, Herr Robert als sein weichgearteter Neffe, die Herren Gabillon und Mitterwurzer als Barbaren, Fräulein Wessely als Edrita, vor allem aber Herr Ernst Hartmann in der ausschlaggebenden Rolle des köstlichen Küchenjungen schufen ein weitgerühmtes und bewundertes Ensemble, und wenigstens die Hofburg wird „Weh dem, der lügt“ nun nicht wieder verlieren. Daß es sich auch anderorten einbürgert, scheint mir möglich. Zwar der Versuch einer Aufführung ist noch vor einigen Jahren in Hamburg (dessen Publikum Laube dem Wiener für verwandt hielt), so vollständig gescheitert, trotzdem ein trefflicher Schauspieler und zudem ein Oesterreicher, Herr Horvath, den Leon spielte, daß dem Stück seine Stunde in Norddeutschland noch nicht geschlagen zu haben schien. Damals glaubte ich noch, bei dem Wiener Erfolg müsse man die gläubige Verehrung und Liebe, die der Dichter heutzutage in seiner Vaterstadt genießt, das Verlangen, die alte Scharte auszuwetzen, und die meisterhafte Inscenirung und Darstellung im Burgtheater in Anschlag bringen. Inzwischen aber hat mich die Gewinnung des Stücks für den Spielplan des Deutschen Theaters in Berlin eines Andern belehrt; zwar ruhte auch dort der Haupterfolg auf der Leistung eines überaus begabten, wenn auch ungleichen und launenhaften Schauspielers, des Herrn Kainz, von dem ich nie etwas Besseres als den Leon gesehen zu haben glaube — aber auch der Gesammteindruck auf das sicherlich doch nur zum kleinsten Theil vorbereitete und auf den Ton der Dichtung gestimmte Publikum war ein so starker,

daß es mir unter seiner Wirkung schwer wurde zu begreifen, daß sie irgendwo in einem guten Theater, und nun gar in Wien, je hat versagen können.

Seine dramatischen und theatralischen Schwierigkeiten hat das Stück gleichwohl. Dichterisch ist „Weh dem, der lügt" ein Meisterstück an Feinheit und Grazie, aber ihm haftet etwas Ideenhaftes an, das in der Handlung nicht glatt und rein aufgeht. Die für ein Lustspiel verwendbarsten Gegensätze finden sich in ihm beisammen, aber sie reiben sich nicht unmittelbar an einander; mehr durch eine Gedankenverbindung, als durch die Handlung selbst treten sie in Beziehung, um sich gegenseitig zu corrigiren. Wenn der Bischof von Chalons, ein großgesinnter, edler und strenger Kirchenfürst, auf die unbedingte Wahrheit hält und jede, auch die harmloseste Lüge verdammt, dann liegt in dieser sittlichen Erhabenheit zugleich eine Uebertreibung, die am Leben zu Schanden werden muß, und die bei der verstandesmäßigen Natur ihrer Fehlerhaftigkeit selbstredend nicht tragisch, sondern nur humoristisch unterliegen kann. Die Thorheit der Moral des Bischofs steigert sich aber noch Angesichts der Thaten, die er von seinem wohlgemuthen rothwangigen Küchenjungen verlangt oder doch geschehen läßt. Aus der Gewalt eines Naturvolks, das den Kannibalen verwandter ist als den civilisirten Franken, soll der Jüngling des Bischofs Neffen Atalus befreien — heimlich natürlich, diebisch, so wie Jason den kolchischen Barbaren das goldene Vließ raubt, und der gute Praelat glaubt, das ginge so reinlich und ohne Lug und Trug. Auf den muntren Leon wirken die erhabenen Ermahnungen des geistlichen Herrn wie eine Elementargewalt so nachdrücklich, daß er es wie Wetterschein um des Bischofs Haupt leuchten sieht — aber als er die gefahrvolle Reise antritt, giebt er sich ganz seiner unbefangenen Natur hin. Das Werk gelingt, aber wie zu erwarten stand, nur dadurch, daß die Flüchtlinge, Atalus, Leon und das hübsche Barbarenkind Edrita (die den Franken rascher und williger folgt als Medea dem Jason) vor keiner List und keinem Verrath zurückscheuen, so sehr es sich der gute Leon auch angelegen sein läßt, in seinen Worten immer wahrhaft zu sein, oft spitzfindig und

sophistisch, oft so rücksichtslos wahrhaft, daß seine Gegner ihm eben darum im Ernst nichts Hinterhältiges zutrauen. Edrita muß es ihm zu Gemüth führen, daß der Mensch nicht mit Worten allein, auch mit der That lügt, und er selber kommt langsam zur Klarheit über die Art seines Thuns. „Man ist nicht klug, wenn man nur klügelt". Die herrlichen Zufälle, die den Flüchtigen zu Hülfe kommen, die Bekehrung der Schiffsleute und der Stadt Metz zum Christenthum, also Dinge, die ganz außerhalb seiner kleinen schlauen Pläne liegen und die glückliche Lösung einzig herbeiführen, ziehen ihm vollends die Binde von den Augen. Der Herzenseinfalt, die sich hinter keinem Buchstabendienst verschanzt und auch mit Thaten nicht lügt, giebt er jetzt die Ehre und mit ihr dem Gott, der nicht gelogen, als sein Blitzschein bei seiner Anrufung das Haupt seines Stellvertreters verklärte. Er weiß also jetzt, daß es um seine Wahrheit schlecht bestellt war. Und als der Bischof im Schlußact seinen Neffen umarmt und erfährt, wie Alles verlaufen, muß er sich mit der Einsicht trösten, daß das Unkraut vom Weizen, die Lüge von der Wahrheit in dieser „buntverworrenen Welt" nicht zu trennen ist. Volkelt erblickt darin mit Recht eine Selbstverspottung und -Befreiung des Dichters. „Die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit wird humoristisch ad absurdum geführt".

Sehr gut! Aber wenn dies hübsche und lustspielartige Thema dramatisch durchgeführt werden sollte, dann mußten der Bischof und Leon stärker mit sich selbst und mit einander in Kampf gerathen. Wie das Stück nun einmal liegt, haben wir nach dem ersten Act das Thema fast vergessen. Was im Lande der fränkischen Buschklepper geschieht, ist zwar überaus drollig, aber es ist eine geschlossene Handlung für sich, die wir kaum mehr unter dem Licht der bischöflichen Lehre betrachten, die aber für sich selbst genommen nur ein grotesker Leib ohne Geist ist. Erst am Schlusse werden wir auf die „Idee" (das Wort sei hier einmal gestattet!) wieder zurückgeführt, aber dann sagen wir uns, daß die beiden Mächte, die mit einander den humoristischen Kampf fechten sollten, wie die Geister der Hunnenschlacht nur in der Luft aneinandergerathen sind. Das Ideenhafte des Stücks hat

sich von seiner Handlung getrennt, während sich beide eng hätten durchdringen sollen, wie es in Molières „Tartüffe“ und dem „Geizigen“, in Shakespeares „Was ihr wollt“ und „Viel Lärmen um Nichts“, in Moretos „Donna Diana“, in Lessings „Minna“ geschieht. Diese Schwäche sollte man nicht verkennen, ehe man sich der vollen Freude über die siegesgewisse Sicherheit hingiebt, mit der sich die frische frohe Unschuld durch alle Fährlichkeiten des Lebens schlägt. Dieser Leon, dieser Junge, nimmt es in der That an Heldenhaftigkeit mit allen griechischen Heroen und Heroinen Grillparzers auf. Hier ist das directe Widerspiel der weltscheuen Naturen, die das Leben in Ketten schlägt und in den Tod treibt. Hier ist Muth und Lust, hier ist blühende Gesundheit, und neben den „armen Spielmann“, den rührenden Helden der Novelle, der die Abwendung des Dichters und seiner Menschen vom Leben in der letzten Consequenz darstellt, tritt dieser Küchenjunge wie der Tag zur Nacht. Den Humor, den Falstaff sich in Sünden errungen, hat dieses unschuldige Sonntagskind mit auf die Welt gebracht, und wären nun auch die tollen Abenteuer im Lande der Wilden, wären dieser Halb-Caliban Galomir, (den Grillparzer keinenfalls als Cretin dargestellt wissen wollte, da er wohl „thierisch, aber nicht blödsinnig“ sei, ein Naturmensch, der nicht denke und darum auch nicht reden könne), das Enakskind Kattwald, ein Ueberbarbar sozusagen, wären der edle, große, übersittliche Bischof und der verwöhnte Atalus nicht — der Knabe Leon würde genügen, Grillparzer unter die ersten humoristischen Dramatiker Deutschlands zu stellen. Ob er das ganze Werk halten und auch außerhalb Wiens für die Bühne gewinnen kann, ist trotzdem noch eine andre Frage. Der einzelne Held ist nicht das Drama, und dieses ist nicht fehlerlos. Aber auch Falstaff trägt ja „Heinrich den Vierten“, nnd doch ist diese Historie so gewiß als Drama unmöglich wie der dicke Sir John eine der genialsten humoristischen Gestalten der Weltliteratur ist und bleiben wird.

Damit dürfte aber der Kreis der für die Bühne zu gewinnenden vollendeten Dramen Grillparzers (von dem Esther-Fragment ist noch zu reden) abgeschlossen sein. Seine nachgelassenen

Tragödien zeigen mehr oder minder, daß der Dichter, resignirt und verbittert, auch die Fühlung mit der Bühne verloren hatte und verlieren wollte, und nicht nur das Ueberwiegen des Contemplativen ist es, was dem „Bruderzwist" und der „Libussa" ihre Wirkung auf dem Theater erschweren müßte. Im Mittelpunkt Beider waltet ein großer, erschütternder Conflict, echt Grillparzerisch, und doch, besonders in der „Libussa" von einer culturgeschichtlichen, allgemeinen Wahrheit. Wenn die unentweihte mit sich selbst einige Natur vor der durch Gefahren belehrten und erstarkten Civilisation weichen muß, dann spiegelt sich darin auch der Sieg des Mannes über das Weib und die Stellung Beider zum Leben. Was Libussa mit ganzer Seele abgewandt wissen möchte, das muß Primislaus eben so lebhaft wünschen, und es ergreift auf's Tiefste, daß die Heldin an dieser Thatkraft des geliebten und liebenden Mannes zu Grunde geht. Blickt man aber auf den dramatischen Leib, in dem diese dramatische Seele wohnt, dann findet sich, daß beide sich allzu wenig gegenseitig durchdrungen haben. Wie in „Weh dem, der lügt" löst sich auch in der „Libussa" das Gedankenhafte, Symbolische von einem großen Theil der Handlung los, und die an sich so reizenden Beziehungen der Fürstin zu dem spröden, fest auf sich selbst ruhenden Manne bleiben eine, ohnedies etwas gedehnte und ziellose Komödie für sich. Nun gewinnt zwar zu guter Letzt Libussens Bund mit Primislaus wieder eine bedeutende Beziehung zum Thema, aber wenn dies uns wieder in die Augen springt, fühlen wir erst recht deutlich, daß wir uns völlig von ihm verirrt hatten. Grillparzer läßt eben seine Menschen unbekümmert „sich darleben", als genügte das Verhältniß der Charaktere, ihr Suchen und Sichfinden allein schon um uns dramatisch zu spannen. In andrer Weise sondern sich auch im „Bruderzwist" Leib und Seele des Dramas. Jener ist voll Unruhe, ein ewiges Auf und Ab von politischen und Liebesinteressen (Cäsar und Lucretia), aber diese letzteren wirken völlig episodenhaft, und jene sind zwar verwickelt und verwirrt genug, aber sie interessiren uns nicht. Es ist das Gewimmel eines Ameisenhaufens. Die erhabene Steigerung des Geschichtlichen zum Menschlichen, die wir im „Wallen-

ſtein“ bewundern, fehlt hier und ebenſo wenig packt uns die erſtaunliche Vielheit ſcharfumriſſener Charaktere, die um Shakeſpeares „Heinrich den Sechſten“ wie eine wilde Meute toben. Mit dem Kaiſer aber, der wie der fromme Lancaſter ſtillen Herzens durch dieſes Wirrſal ſchreitet, iſt die Handlung entfernt nicht ſo feſt wie mit Heinrichs ſittlicher Reinheit und Schwäche verknüpft. In ihm athmet ſich die Seele, die „Idee“ der Tragödie aus, der Widerſtreit des „ſtillen Gemüthes“ mit dem wirbelnden Todtentanz der Geſchichte — aber ſie, die uns feſſelt und rührt, nimmt wieder keinen dramatiſchen Körper an. In tiefen Betrachtungen, in langen, weiſen Reden macht ſie ſich Luft, aber mit dem Dramatiſchen hat ſie Nichts, geſchweige denn mit der Bühne etwas zu thun. Wenn Grillparzer ſich vorſetzte, bis ins Kleinſte mannichfaltig und lebendig zu ſein und doch dabei den Grundgedanken nie aus den Augen zu verlieren, ſo iſt ihm das in dieſen beiden Dramen gleichwohl widerfahren. Wir ſehen ein bewegtes Leben, über welchem der „Grundgedanke“ vergeſſen iſt, und empfangen dieſen, gleichſam aus erſter Hand, vom Dichter ſelbſt, ohne das dramatiſche Medium der Handlung.

Weit eher würde von den nachgelaſſenen Dramen die „Jüdin von Toledo“ ein Recht auf die Bühne geltend machen können, das man ihr denn auch wiederholt, zuerſt auf dem „Deutſchen Theater“ in Berlin, ſodann auf den Hoftheatern zu München und Mannheim, dem deutſchen Landestheater zu Prag, das den Dichter mit einem ganzen Grillparzer-Cyklus ehrte, dem Stadttheater zu Breslau, und bald auf faſt allen größeren Bühnen deutſcher Zunge eingeräumt hat. Aber auch ſie krankt an einem inneren Zwieſpalt, den Grillparzers Liebe für die Spanier, die ihn in ſeiner Stellung zum Fatum, in der Pflege des Trochaeus ſchon nicht günſtig beeinflußten, verſchärft haben wird. Wenn er ſich im Preiſe Lope de Vegas ergeht, dem er den Stoff zur „Jüdin“ entnommen („Las Paces de los Reyes y Judia de Toledo“), und es nicht genug rühmen kann, daß dieſer, die „vollkommenſte Proteſtation gegen die Begriffspoeſie, das Willkürliche und Zufällige des wirklichen Lebens habe nachbilden wollen“, dann hätte er erkennen ſollen, daß die craſſe Betonung des

Thatsächlichen der dramatischen Handlung der Spanier so oft den Charakter des Abenteuerlichen, Brutalen und Capriciösen aufdrückt, den das germanische Empfinden ablehnt. Es versteht sich von selbst, daß der „Begriffspoesie" nicht das Wort geredet werden soll, der ja Grillparzer, wie wir gesehen, gelegentlich selbst zu seinem Schaden nachgegeben — aber das bloß Thatsächliche, dem kein inneres Gesetz, keine aesthetische und moralische Ordnung zu Grunde liegt, ist der Verderb des Dramatischen, wie wir es an einigen allermodernsten Theaterstücken, die aller und jeder dramatischen Bewegung und Entwicklung entbehren, deutlich genug wahrnehmen können, und zugleich der Ruin aller Kunst. Jener Dom Guiterre, der sein unschuldiges Weib tödtet, nur weil ein Dritter ihr nachstellt und dadurch „thatsächlich" seine äußere Ehre befleckt, ist für das heutige deutsche Empfinden eine dramatisch unzulängliche Figur, und wenn in Calderons „Leben ein Traum" die lustige Person plötzlich, von einem Pfeil durchspießt, todt zu Boden sinkt, dann erblicken wir darin kein geringeres Mißverhältniß. Und einem gleichen Mangel an aesthetischer Proportion fällt auch die „Jüdin von Toledo" zum Opfer. An und für sich ist die Rahel eine Meisterschöpfung. Dies Gemisch von Liebenswürdigkeit, schwellender Lebenslust, kindischer Albernheit, von Dreistigkeit und Verzagtheit, Verliebtheit und Eigennutz, durch das sinnliche Temperament und die unbedingte Wahrhaftigkeit ihres ganzen, oft so raffinirt erscheinenden Wesens bewunderungswürdig zusammengehalten, dies zum Launenhaften gesteigerte Individuelle der beschränkten Mädchennatur konnte Niemandem als Grillparzer gelingen, und man kann verstehen, daß es ihn reizte, ein so wunderliches Geschöpf in eine tragische Collision zu bringen. Diese ergiebt sich für ihn durch die Annäherung der Jüdin an den jungen, tüchtigen und thatkräftigen, aber durch eine pedantische, rigorose Erziehung einseitig verbildeten, mit einer fischblütigen Engländerin vermählten Königsjüngling, der der kleinen Hexe denn auch mit Haut und Haaren verfällt: nicht so blitzschnell wie bei Lope (durch die oft bewährte Belauschung der Badenden), langsamer, in künstlerisch weiser Vorbereitung, aber desto sicherer und zäher. Aber das Glück dauert

nicht lange; das Intereſſe der beleidigten Königin und das Staatswohl ſchreien um Rache, das Band muß getrennt werden — mit furchtbarer Rohheit bringt die Zerſtörung und der Mord in das jüdiſche Haus, und das arme leichtſinnige Ding büßt ſeinen Liebesrauſch mit dem Leben. Nun jammert der König und verflucht die Mörder, aber wachſend kommt ihm die Einſicht, daß hier eine in höherem Sinne gerechte That gethan ſei, und unbewegt ſieht er ſchließlich die Leiche derer vor ſich, die ihm das Glück des Lebens, wenn auch im Taumel, erſt erſchloſſen. Wenn ſich uns aber dieſer „höhere Sinn“ nur in Fleiſch und Blut, in das dramatiſche Mitgefühl umſetzen wollte! Genau ſo kühl, wie König Alfonſo vor dem Leichnam ſteht, ſagen wir ihm als biedere Bürger, daß er politiſch und moraliſch wohl thue, wenn er die Sitte und die Pflicht über den Leichtſinn ſiegen laſſe, aber wir können ihm nicht einmal als Philiſter verhehlen, daß unſer Herz mehr bei der Todten als bei ihm iſt. Um ihm zu einer ſchauſpielartigen Läuterung zu verhelfen, hat ſeine kindiſche Geliebte das Leben laſſen müſſen, und dieſer Preis wiegt uns dramatiſch zu ſchwer. Der „Begriff“ ſiegt über die Anſchauung, über die Phantaſie und das Leben, und dieſer Triumph ſtimmt zu Grillparzers eigener Lehre ſchlecht. Das Gedankliche und das Grillenhafte zugleich haben ſich an ihm gerächt. Sein ſorglos-geniales Vorbild hat er freilich weit übertroffen, als er es verdeutſchte und vertiefte, aber die fremden Tropfen hat ſeine eigene gute Natur doch nicht auswerfen können. Sie geben dem Antlitz des endenden Stücks die kalten hippokratiſchen Züge. Und es iſt nicht gut, daß wir am Schluß des Dramas geneigt ſind, in die Verdammungsworte einzuſtimmen, die Rahels Schweſter dem weiſen König und dem ſtaatsklugen und tugendſtolzen Hof nachruft.

Auch eine Caprice und pſychologiſche Tüftelei iſt es, die in einem der früheren Dramen des Dichters, dem bereits 1828 in Wien aufgeführten, in der Einfachheit und Geſchloſſenheit der Compoſition meiſterhaften „Treuen Diener ſeines Herrn“ den tragiſchen Eindruck trübt. Nur daß das Hinderniß hier ſtatt in der Führung der Handlung in der Bruſt des Helden ſelbſt liegt

und eben da, wo ihm die tragiſche Verwicklung entſteht. In den Hauptzügen iſt der Conflict des Stoffes, der u. A. ſchon den guten Hans Sachs zu einem Drama gereizt hatte, („Ein Tragedi mit zwölf Perſonen zu ſpielen: Andreas, der ungariſch König mit Banchano, ſeinem getreuen Statthalter") ſo originell und tragiſch wie möglich. Ein Monarch, der ſein Land auf kurze Zeit verläßt, ernennt einen treuen und bewährten Mann, den Banus Bank, zu ſeinem Stellvertreter, und dieſer wird in der Ausübung ſeiner Pflichten durch die Verwandten des Königs in ſeinen eigenen Intereſſen auf das Schwerſte bedroht; trotzdem er aber den Schutz des Reiches und des königlichen Hauſes mit peinlicher Sorge über ſein eignes Wohl ſtellt, trotzdem ſeine unſchuldige Gattin vor den Lüſten eines jungen Wüſtlings in den Tod flieht, vermag er nicht zu verhüten, daß der Aufſtand gegen die ſchändliche Königin, die Anſtifterin alles Unheils, ſich ins Schloß wälzt und dieſe tödtet. Er büßt alſo ſeine Pflichterfüllung mit ſeinem eigenen Glück; die, die er ſchützen ſoll, werden ſeine ſchlimmſten Feinde — und ſein Opfer iſt dennoch vergebens: in den Augen des zurückkehrenden Königs, der nur die Verwüſtung und nicht auch ihre Urſachen kennt, ſteht er zunächſt nur als „ungetreuer Knecht" da. Gewiß ein echt tragiſcher Fall! In der Geſchichte oder in der ſagenhaften Ueberlieferung nimmt er jedoch einen andren Ausgang. Da wird Königin Gertrude, die Gemahlin Andreas des Zweiten von Ungarn, die ihrem Bruder (bei Grillparzer Prinz Otto) Gelegenheit verſchafft hatte, die Gattin des Banus Bank (Banchanus) zu verführen, von dieſem ſelbſt an der Spitze der Unzufriedenen im Lande zur Verantwortung gezogen und in Stücke gehauen. Bei Grillparzer dagegen denkt der Held nicht an Rache. Ein edler, aber etwas ſchrullenhafter Mann, läßt er die freche Königin und ihren Anhang ſchalten und walten, nur um den monarchiſchen Rechten nicht zu nahe zu treten, und wird eben dadurch, ſorglos und über die Maßen rückſichtsvoll zugleich, mittelbar zum Mörder ſeines reinen jungen Weibes. Es ſteckt etwas ungemein Rührendes in dem ehrlichen, dumpfen Pflichtgefühl dieſes Biedermannes, und wie die Jüdin von Toledo hätte kein andrer der dramatiſchen Dichter

Deutſchlands und Oeſterreichs eine Geſtalt wie den Banchanus ſchaffen können und dürfen. Niemandem wäre es gelungen, das Genrehafte zum Erhabenen zu ſteigern und vom Kleinen und Komiſchen ſo unmittelbar zum Großen und Tragiſchen wie in dieſer merkwürdigen Schöpfung überzugehen. Aber bei aller Schätzung der erſtaunlichen Kunſt, mit welcher dieſe Verbindung vollzogen iſt, leidet ſie doch an einem ähnlichen Mißverhältniß wie die „Jüdin“. Wenn dort eine luſtſpielartige Figur, die Heldin ſelbſt, in das tragiſche Verderben geriſſen wird, ſo wird hier ein furchtbarer Zwieſpalt vor dem tragiſchen Ende beruhigt, ohne daß wir uns wohl dabei befänden. Das Nächſtliegende wäre es doch, daß der edle Banchanus, wenn es die Ehre und das Leben ſeines Weibes gilt, den Mann und den Gatten in ſeiner Bruſt fühlte, und Niemand würde es bedenklich gefunden haben, wenn er das ihm zugefügte Leid gerächt hätte. Wollte er das aber nicht, vermochte er ſeiner Königstreue die ſtumme Duldung des Frevels abzuringen, vermochte er es ſogar, die Miſſethäter vor der Wuth der Empörer zu ſchützen, dann verlangen wir zum Mindeſten Zeugen ſeiner Seelenkämpfe, ſeines Wehs, ſeines Grimmes und des endlichen Sieges ſeiner Geduld zu werden. Dies ſcheint mir unumgänglich, wenn nicht die natürliche Empfindung einer Marotte geopfert werden ſoll. Ein liebevoller Beobachter wird auch in Banchanus' unbedingtem Sichfügen unter das monarchiſche Princip eine tiefe Sittlichkeit, eine mannhafte Stärke wahrnehmen können, aber auf der Bühne verwandelt ſich dieſe, ſichtbar, vor unſeren Augen in Lauheit und Schwäche. Dazu glaube ich im Allgemeinen, auch abgeſehen von dem wegwerfenden Urtheil, welches ſchon im Jahre 1832 Menzel, ſpäterhin Scherer, Gottſchall u. A. über den „Servilismus“ des Banus gefällt, die Wahrnehmung gemacht zu haben, daß dem deutſchen Publikum eine allzu ſtarke Doſis Hingebung an den Monarchen, wenigſtens im Kunſtwerk, leicht als „hündiſche Dienſttreue“ verächtlich erſcheint. Wenigſtens habe ich ſchon ganz ernſthafte Männer ſich über die Demüthigungen entrüſten hören, die Archibald Douglas ſich in der bekannten von Loewe ſo herrlich componirten Fontane'ſchen Ballade auferlegt. Und doch treibt dieſen Douglas

mehr noch die Liebe zur Heimath als zu dem Stuart! Wer einen ſolchen Mann ſchon geringſchätzt, der doch nicht viel mehr thut, als daß er im ſchweren Panzerhemd über Stock und Stein mit dem Pferde König Jakobs gleichen Schritt hält — wie muß der erſt über einen Banchanus denken, der das Glück ſeines Hauſes in Trümmer gehen ſieht ohne zum Schwert zu greifen und den Sündern ihren Lohn zu geben. Hier iſt, fürchte ich, für das Theaterpublikum eine nnüberſchreitbare Grenze. Spaniſche Einflüſſe haben ſicherlich auch hier gewaltet: Lopes „El gran Duque de Moscovia“, auf den bereits der hervorragende Grillparzer-Kenner Auguſt Sauer hingewieſen hat. Aber die ſpaniſche Vaſallentreue, die um ein junges Prinzenleben zu retten das eigene Fleiſch und Blut tödtet, empört uns Deutſche mehr als daß es uns erhebt. Auch Francisco de Rojas „Caſtañar“, der in einer Bearbeitung von Matkowsky auf die Bühne und in einer Umdichtung von Wilhelm Henzen in den Buchhandel gekommen iſt, hat bei uns mehr verblüfft als erbaut. Der König verführt des Ritters Weib, und der Ritter erſtirbt in Demuth, als er erfährt, daß der König ihm — die Ehre angethan. Auch das heutige Spanien würde von dieſer Loyalität nichts mehr wiſſen wollen. So ſchlimm ſteht es ja nun um den „Treuen Diener“ nicht, doch macht uns ſein verſöhnlicher Schluß hart zu ſchaffen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der König an dem kein Gericht vollziehen kann, der ſeines Amtes mit ſolcher Martyrtreue gewaltet hat. Nun aber bricht vielleicht der Alte zuſammen, nachdem er ſich vom Verdacht gereinigt, etwa wie es, um ein ſchlechtes Beiſpiel zu nennen, die Halm'ſche „Griſeldis“ thut, nachdem ihre Liebe ſie über die grauſamſten Qualen hinweggetragen hatte? O nein, Banchanus wird in ſeiner rührenden Beſchränktheit weiter leben, ein „gutmüthiger alter Kerl“, wie Grillparzer ſelbſt ihn im Geſpräch mit Robert Zimmermann genannt (Grillparzer-Jahrbuch, IV, 344), und ſelbſt die heftigſten Gegenſätze werden in ſeiner Bruſt nie zur tragiſchen Entladung kommen. Und aller pſychologiſche Tiefblick, alle Kunſt in der Zeichnung der ſtolzen Königin und des bis zur Widerwärtigkeit verliebten großen Jungen, des Prinzen Otto, den ich

mit Auguſt Sauer im Jahrbuch (III, 29), wenn auch nicht für „eine der glänzendſten Virtuoſenrollen des deutſchen Repertoires“ (denn das wird er ſchwerlich werden), ſo doch für einen der großartigſten Beweiſe für des Dichters Charakteriſirungsgabe halte, der ſtille Zauber im Weſen der holden, duldſamen, mehr ſittlichen als kühlen Erny, und alle Leidenſchaftlichkeit der Sprache vermag nicht uns jene Schwäche vergeſſen zu machen. Wir werden ſagen, Bancbanus ſei ein ſeltner Menſch; wir werden den Kopf über ihn ſchütteln und ihn trotzdem lieben und ſeine ehrliche Unſchuld verehren — aber wir werden ihm die Führung eines Dramas und den Hauptplatz in der Mitte einer tragiſchen Verwicklung nicht zugeſtehen können.

Unfraglich iſt „König Ottokars Glück und Ende“ aus ganz andrem Holz geſchnitzt. Hier iſt ein Held, der ſich vor keiner dramatiſchen und tragiſchen Conſequenz ſcheut, hier iſt geſchichtlicher Boden, vor dem Grillparzer ſonſt Grund hatte ſich zu fürchten, weil er ſeiner dichteriſchen Inſpiration die Freiheit benahm. Aber der Dichter beſchritt ihn erſt, nachdem er ſich durch umfaſſende Quellenſtudien, über die uns u. A. Fäulhammer (in ſeiner Schrift „Franz Grillparzer“, Graz 1884) belehrt, vorbereitet — eine Notwendigkeit in einem Falle, wo er ſeinen Oeſterreichern mit einem Stück vaterländiſcher Geſchichte auf der Bühne entgegenkommen wollte. Die Mühe der Vorbereitung lohnte ſich ihm in der realiſtiſchen Mannichfaltigkeit der Charaktere, in der thatkräftigen Gedrungenheit der Handlung, und das Berühren der patriotiſchen Saite kam der Theaterwirkung zu Statten. Daß dieſe trotz des „faſt wüſten Beifalls“ (Laube) der erſten Aufführung am 19. Februar 1825 und der Theilnahme, mit der die Wiener das Stück auch nach dreißig und fünfzig Jahren wieder begrüßten, keine nachhaltigere geweſen, beweiſt aber deutlich, daß dem Drama ein Mangel anhaftet, den auch die Senſation nicht aus der Welt ſchaffte. Denn wie mußte die Sympathie des Volks einem Dichtwerk entgegenkommen, das von den lächerlichſten Kabalen verfolgt, nur auf eine zufällige Anregung der Kaiſerin Carolina Auguſta überhaupt aus dem Cenſurkerker befreit werden und zur Darſtellung gelangen konnte, einem Dicht-

werke, das auch nach seinem glänzenden Erfolg noch von den Politikern verfolgt, von Gentz „mit Unwillen“ gelesen und endlich den czechischen Hetzern preisgegeben wurde! Was ihm trotz seines deutschpatriotischen Geistes ein längeres Bühnenleben auch in späteren Jahren, als man so schimpfliche Rücksichten auf die Böhmen aus Respect vor der Autorität des Dichters wenigstens im Theater nicht mehr zu nehmen wagte, dennoch versagte, mußte also künstlerische Gründe haben. In dem Bau der Tragödie lagen diese kaum, obwohl es mißlich ist, daß die ersten beiden Akte (und von diesen wieder der mächtig anschwellende erste) die folgenden an Concentration der theatralischen Wirkung übertreffen. In der Schwäche des Dichters in der Zeichnung männlicher Charaktere auch nicht: denn dieser Böhmenkönig Przemysl Ottokar ist wirklich ein Held, strotzend von Saft und Leben, und Rudolf von Habsburg, der ihn auf dem Marchfelde und leider auch aesthetisch besiegt, übertrifft ihn an Mannheit noch. Mit dem Uebergewicht dieses großgezeichneten Fürsten über den eigentlichen Helden ist aber die entscheidende Schwäche desselben schon angedeutet: Ottokar weiß das Interesse, das wir ihm entgegenbringen, nicht festzuhalten; er sinkt von Akt zu Akt in unsrer künstlerischen Sympathie. Es fehlt ihm weder an dem Willen, das Größte zu erreichen, noch an Stolz und Muth, aber was ihn so hoch erhebt, ist weit mehr Glück als Verdienst, er prahlt öfter als er handelt, er ist nach Art der Parvenüs (wie es Napoleon war, der dem Dichter vorgeschwebt hatte) launisch, roh und unersättlich, und (was das Schlimmste ist): der erste Mißerfolg bringt ihn um allen Heroismus. Trotzdem würde das Werk sich in Oesterreich und Deutschland Bahn haben brechen können, wenn nicht der Typus des herrschbegierigen Mannes, dem sein Ehrgeiz nach der Erhöhung den tiefen Fall bringt, ein Typus, den Grillparzer nur dies einzige Mal darstellt, ein ganz allgemeiner, übermäßig oft verwandter und so zu sagen der tragische Durchschnittstypus jener Tage gewesen wäre. Schon hatten ihn die größten Dichter für alle Zeiten festgestellt: rein aus dem Menschlichen entwickelt Shakespeare im „Macbeth“, aus einem düsteren geschichtlichen Hintergrunde in der abenteuerlich-unheimlichen Ge-

ſtalt des „dritten Richard“; Schiller hatte uns den „Fiesco“ und vor Allem den „Wallenſtein“ gegeben, und gegen dieſe und jene Mächtigen konnte ſich nur ſchwer ein Nachzügler behaupten. Trotzdem gab es ihrer genug, und die Dichter der dreißiger und vierziger Jahre vermehrten ſie noch. Wer dächte nicht an all' dieſe Catilina, König Saul, Cola Rienzi, Otto von Wittelsbach, Eſſex, Struenſee, Moritz von Sachſen, Don Juan d' Auſtria, und wie ſie ſonſt heißen! Man braucht ſich alſo nicht zu verwundern, daß „König Ottokar“, der es mit den Größten nicht aufzunehmen vermochte, trotzdem er ſeine literariſchen Zeit- und Geſinnungsgenoſſen weit überragte, es auch auf der Bühne nur zu einer kurzen Glanzherrſchaft brachte, mit der es wohl für immer ſein Bewenden haben wird. Auch die gelegentlichen ſehr ſchätzenswerthen Aufführungen, die das Werk jüngſt auf den Stadttheatern zu Breslau, Köln, Bremen und anderorten erfahren, werden den Stand nicht ändern. Oeſterreich freilich ſollte ſeiner gedenken. Denn wo und wann hätte ihm ein großer Dichter ein bedeutenderes vaterländiſches Drama gegeben?

Wohl aber wird eine nachgelaſſene Dichtung Grillparzers ſich neben dem Schönſten und Größten behaupten, was er geſchaffen, ein Bruchſtück nur, aber doch bis zu einem Punkte vollendet, daß wir harmoniſch und befriedigt von ihm ſcheiden: es iſt das Fragment „Eſther“. Ein jüdiſches Mädchen, jene allbekannte bibliſche Geſtalt, hat ſich dem König Ahasver zur Brautſchau zu ſtellen, als die Letzte. Sie geht ungern und hofft ſofort entlaſſen werden zu können. Aber der König, auch hier ein Mann, der trotz ſeiner hohen Stellung und großen Anlage am Leben krankt, wird von der reinen, bei aller Zurückhaltung beſtimmten Natur des Mädchens, von ihrer Feinheit und Klugheit im Innerſten getroffen, und im Laufe einer langen Scene finden ſich dieſe beiden Menſchen, ſo ganz geſchaffen, ſich zu ergänzen, für das Leben zuſammen, trotzdem ſie ſich vorher nie geſehen: eine Aufgabe, deren Schwierigkeit nicht überzeugender als von Grillparzer hat gelöſt werden können. Iſt dieſes Bündniß geſchloſſen, dann ſehen wir in heller Perſpective zwei beglückte Gatten, ein geſegnetes Königshaus, ein weiſe regiertes Land,

und wir verlangen nicht zu wiſſen, wie ſich das zu ſo ſchöner Ruhe gelangte Drama noch hätte weiter führen laſſen. Fragt man aber doch, ſo kommen befremdende Antworten zurück. Da ein Akt prieſterlicher Unduldſamkeit, die Oppoſition der Wiener Geiſtlichkeit gegen die kirchliche Beſtattung der proteſtantiſchen Erzherzogin Karl (nach Grillparzers Mittheilungen an eine Wiener Dame, Frau Auguſte von Littrow-Biſchoff) ihm den Anlaß zu der Dichtung gegeben, durfte man annehmen, daß die jüdiſche Abkunft Eſthers und Hamans bekanntes Edikt, das die Ausrottung der Israeliten anbefahl, den Dichter veranlaßt haben würden, damit ſeine Gedanken über „Staatsreligion und Duldung“ auszuſprechen. Nicht wenig aber erſtaunt man, wenn nach derſelben Quelle (Littrow „Aus dem perſönlichen Verkehr mit Grillparzer“) Eſther, die auf Mardochais Rath dem König ihren Glauben verſchwiegen, ſich im Gang der Entwicklung zur bösartigen Intriguantin, zur „Canaille“ umbilden ſollte. Dies iſt durch Nichts angezeigt, auch durch die bis dahin unbekannt gebliebene Schlußſcene des zweiten und die erſte Scene des dritten Aktes nicht, die ſich in der von Auguſt Sauer in Prag redigirten vierten, ſechzehnbändigen Geſammtausgabe und in den Ergänzungsbänden zu den früheren Auflagen der Werke des Dichters (Stuttgart 1888) zum erſten Male abgedruckt finden. Denn geht aus einer dort aufgezeichneten Bemerkung des Dichters auch hervor, daß Eſther dem König ihre Nationalität bis zuletzt verſchweigen ſoll, und beſitzt ſie auch eine für eine Frau überraſchende und faſt gefährliche Klugheit, ſo erſcheint ſie uns doch moraliſch unverſehrt. Die Verlegenheitslüge, ſie kenne den Mann nicht, der den König durch einen Zettel vor den Anſchlägen der Partei der entthronten Königin gewarnt (es iſt Mardochai, ihr Oheim und Erzieher), kann ſie doch kaum belaſten. Denn dieſen wohlmeinenden Angeber hatte der erzürnte König ſo eben mit den ſchlimmſten Namen belegt und ein „verworfenes Inſekt“ genannt — und unter dieſem Eindruck verleugnet ſie ihn. Man darf alſo billig annehmen, daß die Erzählerin ſich geirrt, um ſo mehr, als die Mittheilungen des Profeſſor Zimmermann von den Littrowſchen in dieſem Punkte ohnedies abweichen und Laube gar

von Grillparzer selbst gehört haben will, daß er den Plan der „Esther“ „total vergessen habe“. Nach Zimmermann (im vierten Bande des Jahrbuchs am angeführten Orte) meinte der Dichter allerdings auch, er wisse nicht mehr viel davon und könne das Werk nicht weiterführen, wenn er auch wollte. Doch schöpfte er dies aus seiner Erinnerung: „Der König sollte sich als ein schwacher, aber sehr edelmüthiger Mann zeigen; die Esther und der Mardochai ganz nach der Bibel. Der Haman sollte durch seine Frau verleitet werden, auf die Partei der Königin Vasthi zu treten. Zuletzt sollte sich Alles ganz gut lösen, mehr wie im Schauspiel. Niemand sollte umkommen, außer dem Haman“. Das klingt doch sehr versöhnlich und widerspricht dem andren laut gewordenen Gedanken, daß „Esther an ihrer Unwahrheit zu Grunde gehe“. Hätte das oder gar jene Verhärtung des Charakters der Heldin aber ernstlich im Plane des Stücks gelegen, dann dürfte man eine Verlockung der Spanier darin erblicken, die sich Grillparzers stärker bemächtigten als es, wie er selbst eingesteht, „einem Dichter neuerer Zeit gut ist“. Denn nicht das biblische Buch, auch nicht die „Esther“ des Racine, sondern sein geliebter Lope de Vega brachte ihn auf den Stoff. „Unmöglich wäre es da nicht, daß der Respekt vor dem bloß „Thatsächlichen“, das künstlerisch zum Wunderlichen oder Phantastischen wird, den Dichter auch hier dazu geführt haben könnte uns statt einer naturgemäßen Entwicklung eine capriciöse Täuschung der Erwartung zu bereiten“ — so hatte ich in den vier ersten Auflagen dieses Buches gesagt, und diese Wendung hat man mißverstanden, Farinelli jedenfalls, der daraus folgert, ich hätte der Lopeschen „Hermosa Esther“ einen ganz falschen Inhalt angedichtet. Gleichwohl weiß ich sehr gut, daß Lopes Drama im Ganzen still und schlicht die Wege der Bibel geht und daß Grillparzer ihm darum gar nicht gefolgt sein *könnte*, wenn es ihm wirklich mit der „Canaille“ Ernst gewesen sein sollte. Nur an den *Geist* der spanischen Dramatik habe ich bei jenem, allerdings leicht mißzuverstehenden Satz gedacht: an den in diesem Buche oft citirten Geist des Zufälligen und Launenhaften, der ein ganzes wohl angelegtes Handlungsgefüge verwirren, tragische Anlagen ins

Komische entwickeln, heitere Ansätze tragisch ausführen und wohl auch einen Charakter anscheinend in sein gerades Gegentheil verwandeln kann. Grillparzers Esther ist sehr klug, sehr sicher, ihr Judenthum verschweigt sie dem König, und so etwas wie eine Lüge begeht sie ja wirklich. Wie nun, wenn Grillparzer sich einmal in diese Richtung begeben und in den Netzen, die auf ihren Wegen liegen, verfangen hätte? Wenn es ihn gereizt hätte, das Gemüth der klaren, ihrer selbst gewissen Esther durch dies Erdenkrümchen, dies bischen Thatsache, dies kleine „Racker Object" zu trüben und uns ein Beispiel von dem Fluch der bösen That aufzurichten? Es wäre ja möglich. Und dann wäre er wirklich von dem geraden Wege seines künstlerischen Planes und der trotz jener Lüge so klaren Charakteristik des Mädchens abgewichen — und in dem Capriciösen, dem Unerwarteten und Ueberraschenden hätte ich die Verlockung der Spanier finden müssen, wenn Grillparzer es, wie gesagt, ernstlich dazu hätte kommen lassen wollen. Aber vielleicht schmerzte es ihn doch, das schöne jugendliche Bild des Mädchens zu zerstören, vielleicht sah er ein, daß er sich etwas Unmögliches zugemuthet hatte — kurz, die im Jahre 1829 begonnene „Esther" blieb unvollendet und gewährt uns nun die Freude des reinsten Genusses. Das Verhältniß der Geschlechter in der eigenthümlichen Stoffmischung Grillparzers, so oft die Quelle des tragischen Verderbens für das Weib, der aesthetischen Herabwürdigung für den Mann (Sappho-Phaon, Medea-Jason, Rahel-Alfonso), wird hier Beiden zum Heil. Das traumwandelnde Wesen seiner zarten Frauen wird hier taghelle Klarheit, und wie die Schwester zum Bruder verhält sich die Braut König Ahasvers zu dem frischen Küchenjungen des Bischofs von Chalons. Der dunkle, weltabgewandte Sinn seiner Helden füllt sich hier mit Wärme und Thatkraft, und in ein verwirrtes Reich zieht Ordnung und Ruhe ein. Man kann alle Elemente, die Grillparzers Dichternatur ausmachen, in der „Esther" wiederfinden, aber sie alle beruhigt, ausgeglichen, heiter versöhnt. Was sich in seinem Lustspiel in der Verbindung weitauseinander liegender Contraste durch den Humor vollzieht, gestaltet sich hier durch die Macht der Liebe in den Helden selbst.

In diesem Sinne ist „Esther" ein Bild der Muse des Dichters. Sie faßt alle seine Eigenarten, seine Stärke und seine Schwächen, in idealer Verklärung zusammen.

Wer nun dessen noch bedarf, der sehe von der Höhe der großen Scene, welche Esther und den König vereint, auf die Gestalten des Dichters zurück, um sie alle, auch die im Halbdunkel und dem Labyrinth der Sonderlinge wandeln, zu verstehen und zu lieben. Ein Dichter wie dieser, der es schamhaft verschmäht hat den Interessen des Tages zu dienen und in die tendenziöse Lärmtrompete zu stoßen, will schon um dessentwillen mit Ehrfurcht begrüßt sein; weil er aber nicht mit jenen seltenen Genien, die das Glück haben, das allen Menschen Gemeinsame mit eherner Zunge zu verkünden, laut schmetternd, daß die Völker ihnen zujauchzen, über die Welt dahinzog, verlangt er einige Geduld und das liebevolle Entgegenkommen derjenigen, die nicht durch den geheimnißvollen Zug der Sympathie ohnehin mit ihm verbunden sind. Bringt man ihm dies alles entgegen, dann belehrt er uns, daß auch er in seiner stillen Welt das Leben in wundervollen Bildern aufgefangen, die durch die Jahrhunderte glänzen werden, weil sie auch in der seltsamsten Zeichnung und Farbenmischung ewige Züge des Menschlichen tragen. Ein großer Tragiker wird sich uns in ihm enthüllen, der zwar nicht mit der Kraft der Giganten vordringt, der den Giftbecher mit Rosen kränzt und der es noch öfter liebt, seine Dolche abzustumpfen, der aber die tiefsten Kämpfe der Menschennatur mit dem Schicksal verstanden, empfunden und dargestellt hat. Er höhnt uns nicht, er trotzt nicht mit prometheischer Kraft, er wäscht die Wunden der Sterbenden nicht mit bittrer Lauge. Den tröstlichen Balsam seiner Worte gießt er in die zum Tode klaffende Brust, und über die Leichen der gefallenen Helden, die ein Andrer vielleicht dem Schöpfer mit grimmiger Anklage schaustellen würde, breitet er seine weichen Schleier. So ist er eigengeartet und hat in der Besonderheit seiner Dichternatur nicht seines Gleichen, so wenig wie Goethe sie hat, oder Schiller oder Heinrich von Kleist! Und tritt er in der Ganzheit seines Wesens und Schaffens nicht *neben* diese — unmittelbar *nach*

ihnen kommt er ganz gewiß, und wie ein jüngerer Bruder darf er Heinrich von Kleist's Hand ergreifen. Sein Land, sein Volk, sein Leben erklären seine Schwächen — über diesen Erdenschranken aber schwebt die Flamme des Genius, die ihn beseelte, und wärmestrahlend, freudespendend wird sie immer höher steigen und immer weiteres Land erhellen.

# Hebbel.

# Hebbel.

Grillparzer lebte in seinem Wien, ein alternder, vergessener, resignirt grollender Mann, als Friedrich Hebbel aus Wesselburen sich im Jahre 1846 für immer in der oesterreichischen Kaiserstadt niederließ, und kaum war dieser kurze Zeit dort, als Heinrich Laube als Director im Wiener Hofburgtheater seinen Einzug hielt. Es giebt keine größeren Contraste. Zwischen dem ersten oesterreichischen Dramatiker und dem nüchternsten und dreistesten Theaterpraktiker stand der neue Bürger Wiens, im Innern durch eine Welt von Beiden getrennt, die ihn halb mit, halb wider Willen einengten. Die weichste Sinnlichkeit dort, maßvoll und poetisch gebändigt, alles Dramatische lyrisch ausgeschwellt, keine Heroengröße, aber die holdeste Menschlichkeit, jeder Entschluß vorsichtig gedämpft — was verband den Nordländer Hebbel, mit seinem Uebermaß, seiner Härte und Kälte, seinem trotzigen kampfbereiten Willen mit dem Schöpfer der Sappho, der Hero und Medea? Sein Dichterthum — gewiß! Die Neigung zum Reflectiven, die auch über Grillparzer Macht hatte! aber des Fremden war mehr als des Verwandten, und Grillparzer war nicht der Mann, dem Ankömmling seine Klause gastlich zu öffnen. Sie blieben sich im äußern wie im innern Leben fremd. Nichts aber, gar Nichts knüpfte den Dichter der „Judith" und der „Maria Magdalene" an den Mann des jungen Deutschland, der trotz seiner revolutionären Vergangenheit die Herrschaft über die erste deutsche Bühne erlangt hatte. Erschreckt, beleidigt wandte sich der den tiefsten psychologischen Räthseln und den größten weltgeschichtlichen Problemen nachspürende, mehr der

Ideenwelt als der Gestalten seiner Dramen frohe Hebbel von dem rüstigen Bühnenzimmermann ab, dem der bunte Schein des Theatralischen genug that, der das Gerüst seiner mit lauten, fröhlichen Hammerschlägen errichteten Schauspiele nur mit Rollen, nicht mit Menschen zu füllen wußte, und dessen gesunder Sinn sich von dem Grüblerischen und Fratzenhaften, das dem Genius Hebbels anhaftete, überdies verletzt abkehrte. Die beiden Männer haßten sich im Stillen, und Keiner förderte den andern. Und doch war Hebbel, der Dramatiker, auf Laube, den Theaterleiter, angewiesen. Doch wäre es für den starren Sinn des Holsteiners so segensreich gewesen, wenn die künstlerische Milde Grillparzers auch seine Gestalten verklärt, und sich von dem Blut der Hero nur ein Tropfen in die Adern seiner Menschen ergossen hätte. Es sollte nicht sein. Hebbel blieb, der er war, und der er überall sonst geworden sein würde: ganz auf sich selbst gestellt, ein Autodidakt, wenn auch nicht im Sinne der Bildung, die er wie jeder akademische Bürger genossen, aber doch ein Dichter, der sich im Leben und Schaffen seine Richtung ganz allein vorgezeichnet hatte, ein Genie, das sich selbst erzog, eine einsame Natur.

Er war nicht der erste und einzige deutsche Dramatiker, der mit der Welt nicht fertig zu werden wußte. Er gehörte aber auch zu den Großen, die im Zwiespalt mit dem Leben, von ihrer Zeit unverstanden, von den Wortführern des Tages unterschätzt, fern vom Treiben des Marktes, in der Stille zur Unsterblichkeit heranreiften. So hatte Heinrich von Kleist vergebens an die Herzen seiner Zeitgenossen, vergebens an die Pforten der Theater geklopft, und im Innersten der Seele gestört fand er den Frieden erst in dem selbstgewählten Tode. So zehrte Grillparzer, nach dem kurzen Rausch der ersten Triumphe vom Erfolg gemieden, sein Leben mißmüthig in kleinlicher Verborgenheit auf. Und unterdessen lenkten die Schreier, die den öffentlichen Scandal liebten und die der Menge zu schmeicheln verstanden, Aller Augen und Ohren auf sich, und neben der hausbackenen Waare, ohne die kein Theater existiren könnte, nisteten sich die Dramen halber Talente mit der Praetension großer Kunstwerke auf der Bühne

ein, und Tendenz und Mache verdrängten die Poesie. Die überreiche Phantasie Grabbes, die bald den Genius der Weltgeschichte in colossalen dramatischen Epigrammen auffing, bald eine psychologische Curiosität in die breitesten und ungeheuerlichsten Formen trieb, war mit seinem Leben von einer unseligen Leidenschaft frühzeitig hinweggerafft worden, und zwischen Krankheit und Krankheit schuf Otto Ludwig seine großen Dichtungen: einsame Geister wie Hebbel einer war. Man hat sie oft verglichen und sie dabei noch mehr verkannt; denn mit dem unbewußten Leben der Natur stand Otto Ludwig in einem weit innigeren Bunde als Hebbel, und Grabbes farbige, im Kometengefunkel daherfahrende Einbildungskraft war nicht die seine. Aber ein Gemeinsames haben sie allerdings: ihnen allen fehlt das Gleichgewicht der Kräfte, und sie steigern in sich, oft bis zum Grotesken, gerade das, was eben der Einschränkung und Zügelung bedurft hätte. Das unbefangene Walten des Genius zerstören sie sich selbst: stille und stürmische Daemonen wirken in ihnen, verlocken sie bald in labyrinthische Schachte, wo sie, einem einzigen Problem hingegeben, den Blick für das vielgestaltige Leben verlieren, oder hetzen sie wild über jede Grenze hinaus. Immer zu ihrem Unglück! Denn der Feind, an dem sie kranken, ist ihnen selbst zur Last. Sie fühlen ihn. Er trübt nicht nur die Quelle ihrer Kunst, er verwirrt auch ihr Leben und nistet zumeist tief im Mark ihres Wesens.

Auch Hebbel hat solch' einen Daemon, solch' eine Macht, die ihn wider seinen Willen und wider sein Heil beherrschte. Ein rücksichtsloser, tyrannischer Egoismus lebte in ihm, ein herrischer Trieb Andere zu unterjochen und geistig zu verbrauchen. Er war nicht hoffärtig und hat es immer verschmäht zu prunken, aber er fühlte seine Kraft, er wußte, was sie gewähren konnte und was sie werden mußte, und er besaß in ungewöhnlichstem Maße die „Grausamkeit des Genies". Eine so geartete Natur denke man sich nun mit ihrer übereichen Innenwelt in den Tagen der Kindheit im Netz einer wahrhaft erbarmungswürdigen Armuth! Man denke, daß seinen Eltern im Winter oft das Brod fehlte, daß die gutherzige Mutter darbte, um nur dem Manne und den Kindern die Wohlthat einer kargen Mahlzeit zu

gewähren, und daß der Vater unter dem beständigen Druck der Noth so finster und verschlossen geworden war, daß es ihn schon verdroß, seine Kinder auch nur lachen zu hören. Die Armuth hatte (nach Hebbels Wort) die Stelle seiner Seele eingenommen. Der Streit um den Besitz eines alten Kleidungsstücks reichte aus, die Seinen mit ihren Verwandten auf das Bitterste zu entzweien! Auf jedes Handwerk, auch auf das mühseligste, kann ein goldner Lichtstrahl von Freude, Glück und Hoffnung fallen — hier aber schlich der klägliche Geist des Elends selbst gedrückt einher. Und in dieser Luft sollte ein Dichter gedeihen und noch dazu einer der eigenwilligsten und kühnsten! Mußten diese Gespenster nicht an seinem Blut zehren, mußten sie den hochfahrenden Sinn in ihm nicht zu leidenschaftlichem Grimm anstacheln? Die Noth weckt wohl die Kräfte und hilft den Genius entbinden, wie sie es Schillern that — aber es giebt auch ein Renegatenthum der Armuth, und diesem verfiel Hebbel mit jedem Blutstropfen. Das stete Streben nach aufwärts steigerte den natürlichen Selbsterhaltungstrieb in ihm zum Aeußersten, und als er die Niederungen des Lebens einmal verlassen hatte, schauderte er dahin zurückzukehren, ja auch nur daran zu denken. Sich selbst wollte er nützen, seinem Genius die Gasse bahnen, wenn auch Herzen unter seinem Fußtritt zerbrachen. So sehen wir ihn, als er, zwei- und zwanzigjährig, sein holsteinisches Dorf Wesselburen verließ und in Hamburg seinen Wohnsitz nahm. Er war Schreiber bei einem Kirchspielvoigt gewesen, hatte gelegentlich theatralische Liebhabervorstellungen geleitet und seine ersten schriftstellerischen Versuche in den Blättern seiner Heimath veröffentlicht. Da seine Bitte an Uhland und Oehlenschläger, ihn seiner engen, dürftigen Stellung zu entreißen, fruchtlos blieb, mußte er es als ein großes Glück betrachten, daß die Kinderschriftstellerin Amalie Schoppe, eine geschäftige, philanthropisch thätige Frau, für seine Ausbildung zur Universität Sorge trug und ihn mit einigen Hundert Thalern und wechselnden Freitischen bedachte. Er hat es ihr nicht eben gedankt, und vielleicht war die Frau trotz ihrer löblichen Absichten des Dankes auch kaum werth. Denn mit mehr altjüngferlicher als frauenhafter Prüderie und Kleinlichkeit deutelte und mäkelte

sie unausgesetzt an ihm herum und bewies nur (was man täglich gewahren kann), daß einer Frau für die Entwicklung und das Wesen eines Jünglings eben so das volle Verständniß fehlt wie dem reifen Manne für die Wünsche und Neigungen des Mädchens. Einer ehrsamen Bürgerin gab Hebbel allerdings Manches zu entschuldigen, und gerade Diejenige, die sein Leben mit rührender Engelsmilde und unerschöpflicher Liebe vor jedem rauhen Druck und Stoß zu bewahren strebte, Elise Lensing, die ihm auch rein materiell genommen ungleich mehr opferte als die Doctorin Schoppe — gerade sie war seiner älteren Patronin ein Dorn im Auge.

Es läßt sich denken warum. Elise hatte dem jungen Dichter nicht nur den Ertrag ihrer Hände, ihre Sparpfennige und ihr kleines Erbgut, sie hatte ihm auch ihre Ehre geopfert — und wie hatte Hebbel ihr ihre unsägliche Güte gedankt? Mit tausend, aus dem tiefsten Grunde seines leidensreichen und selbstquälerischen Gemüths geschöpften Worten der Bewunderung und des Dankes; aber weiter ging er auch nicht. Das, was die Aermste so innig wünschen mußte, die Heirath mit dem Manne, der der Vater ihrer Söhne war, versagte er ihr, als fürchtete er in der Fessel der Ehe, oder doch dieser Ehe, seiner Zukunft und seinem Genie zu schaden, und als der eine der beiden Knaben noch lebte, verlobte er sich mit der ihm bewundernd entgegen kommenden klugen und temperamentvollen Schauspielerin Christine Engehausen (Enghaus). Eine „Todsünde" nannte Elise diesen Schritt, der nur dadurch möglich wurde, daß die Liebe, die wahre hingebende Liebe ihn an seine junge Frau so wenig knüpfte wie an das arme, früh verblühende Mädchen in Hamburg. Dafür fehlt es nicht an vielfachen Zeugnissen. Mehr als „Freundschaft" will er für Elise Lensing nie empfunden haben, und die ersten Jahre seiner Ehe mit Christine waren nichts weniger als glücklich. Er gebot wie ein Tyrann, und die Ausbrüche seiner harten Laune, die Elise so oft erschreckt und erschüttert hatten, ertrug nun Christine, liebevoll wie jene, aber gefaßter, hoheitvoller, mit mehr als blos hingebender — mit heilender, fein lenkender Weiblichkeit. Sie milderte und beglückte

ihn immer reiner und tiefer; er dankte ihr, der „innigsten der Frauen“, ihre Liebe brünstig, aber seinen despotischen Trotz ertödtete sie nicht. Wie er seinen Heidelberger und Münchener Studienfreund Emil Rousseau ganz, wie Wallenstein den Max, auf sein Selbst pflanzte, so wollte er in Wien über den um viele Jahre jüngeren Emil Kuh herrschen, der ihm wie der Jünger dem Meister nahte und dem Unersättlichen fast zwölf Jahre seines Lebens opferte. Und was trennte sie? Hebbels Zorn über jedes Interesse, das Kuh einem Andern zuwandte! Ihm allein sollte der Jüngling sich widmen, und als der selbstständige Kuh dies Joch nicht länger ertrug und seine eigenen Wege ging, da wehklagte Hebbel über schwarzen Undank und verglich sich mit König Lear! Er achtete das, was er dem Schüler geistig gegeben, so hoch, daß er nicht daran dachte, abzuwägen, was dieser in seiner Treue ihm mit dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit gewährt. Seltsamer Mann! Ohne Scrupel trennt er sich von der armen Elise, die ihm Alles geopfert, nur weil ihm das Band zum Strick wird, der ihm die Hände fesselt — und einem jungen, schriftstellerisch begabten Manne verargt er es, daß er nicht Lust hat, immer nur seinen Famulus zu spielen.

So war er eine liebloſe Natur? Ja und Nein. In den Briefen und Tagebüchern, die über sein Wesen und die ganze gewaltige Bedeutung seines Geistes erst ein volles Licht verbreiten, in diesen Tagebüchern, in denen sich Plan an Plan, Gedanke an Gedanke reiht, einer noch geistreicher und tiefsinniger als der andre, brechen auch so heiße Quellen des liebenden Schmerzes hervor, daß wir auf's Innigste ergriffen werden. Der Tod seines Freundes Rousseau, seiner in Hamburg und Wien geborenen Knaben löst alle Mannheit in ihm zu Thränen, und mit rührenden Worten gedenkt er, obwohl ruhiger und gesammelter, des Todes der Mutter, deren letzte Jahre Elisens Sorglichkeit (nicht die seine!) durch freundliche Spenden so oft verschönt hatte. Wie seltsam! So scheint er denn seine Gefühle eben so wenig rein in die Wirklichkeit umzusetzen vermocht zu haben wie seine dichterischen und dramatischen Ideen. Sie blieben Skizzen, Entwürfe, Tagebuchblätter. Und er fühlte diesen Zwiespalt; je heftiger er

seine Klagen ausströmt, desto deutlicher glauben wir in ihnen eine Anklage zu spüren: eine Anklage gegen sich selbst. Er möchte verzweifeln, daß diese reinen Seelen, diese holden Wesen nicht mehr sind, deren Liebe, ein so beneidenswerthes Gut, er doch so wenig vergolten hat! Er absorbirt oder vernachlässigt sie — thut er das erste, dann hält er sich noch für den Geber, thut er das zweite, dann empfindet er seine Liebespflicht zu spät. Und in diesem Sinne erscheint er wirklich lieblos: er vermag nicht, wie die Liebe soll, dem Geliebten auch nur einen Theil seines Wesens zu opfern. Das ist seine Schranke und weit mehr ein Unglück als eine Schuld. In Kleinigkeiten oft von der zartesten, liebevollsten Rücksicht, will er im Großen nichts von seinem Selbst hergeben, und Emil Kuh, der in seiner zweibändigen Biographie Hebbels das Leben des Dichters so feinfühlig und kenntnißreich beschrieben, trifft mit seiner grotesken Charakteristik ganz das Richtige, wenn er sagt: „Hebbel war entschieden ein Menschenfresser, ein Gehirnraubthier, und was Männchen zu einer grenzenlosen Hingebung an ihn trieb, war nicht blos Liebe, Begeisterung: war auch jenes grauenhafte Naturwesen, das den Vogel der Schlange ausliefert, oder das den Schwindelnden in den Abgrund hinunterzieht.“ War es da zu verwundern, daß Hebbel endlich „von den Menschen getäuscht“ zu den Thieren floh? Da konnte er lieben, ohne von seinem Ich auch nur einen Deut aufgeben zu müssen, da fand er die unbedingte Hingabe und nichts als Freude. Die Erblindung und der Tod eines Hündchens bewegen ihn wie der Verlust eines geliebten Menschen. Ein Eichhörnchen, das er ins Haus nimmt (Herzi-Lampi-Schatzi heißt es in den „Tagebüchern“) stirbt ihm zu immer erneutem Jammer und erfährt einen Nachruf wie der theuerste Todte. Ein „allerbestes Kind“ nennt er es; Veilchen sollen seinem Grabe entsprießen und mit den Genien seines Lebens soll es aus den jenseitigen Regionen auf ihn herabsehen! Diese im Kern so schöne, aber bizarr ausgeartete Liebe ist nur die Kehrseite der erbarmungslosen Härte, die er so oft den Menschen gezeigt, und sie ergänzt sein Bild auf das Vollkommenste. Was er dort versagte, verschwendete er hier; den Indifferenz-

punkt zwiſchen der Liebe zum eigenen Selbſt und der Liebe zu Andern hat er nie gefunden.

Noch zwiſchen andern Contraſten verfing er ſich, ohne die harmoniſche Mitte zu finden: mehr zum Unheil für ſeine Kunſt als für ſein Leben. Aber mit jenem weſentlichen Zug ſeiner Natur hängen auch die beiden Mängel zuſammen, die ich hierbei im Auge habe. Hebbel war unfraglich ein idealer Menſch, und doch hat das Transſcendente in ihm ſich mit ſeiner Sinnlichkeit nicht zur „Liebe" verbinden wollen. Die oberen und unteren Mächte trennten ſich ſcharf in ihm. Was ihn zu Eliſe und Chriſtine hinzog, war mehr Freundſchaft als Liebe, und was ihn wahllos von einem Mädchen zum andern trieb, wahr nicht mehr als Sinnlichkeit. Ein derbes, heftiges Verlangen, oft ohne einen Schimmer der Verklärung, die dem Liebenden das geliebte Weſen als die höchſte Blüthe ſeines Geſchlechts darſtellt. Das Weib war ihm faſt nur ein Object — auch die Tiſchlerstochter Joſepha (Beppi) Schwarz in München war ihm nicht viel mehr. Darum begeiſterte ihn ſeine verliebte Neigung auch dichteriſch ſo ſelten. Welche Ströme des Geſanges brechen aus Goethes Herzen hervor, wenn die Liebe es berührt. Wie ſcheint ihm Alles in ihrem Lichte jung und herrlich, mit welch' erſter Gluth liebt er immer aufs Neue! Und welch' ein charakteriſtiſcher, mannichfaltiger Reichthum enthüllt ſich uns in ſeinen Liebespoeſien! Wie anders, wenn es Lotte Buff, Friederike, Frau von Stein oder die italieniſche Fauſtine iſt, die ihm die Seele füllt. Man denke an Chamiſſo, an Rückert, Lenau, Heine, oder, um von den großen Dramatikern zu reden, an Shakeſpeare, an Kleiſt oder Grillparzer! Je weniger uns dieſe lyriſch von ihrem Liebesleben verrathen haben, deſto voller, wärmer, glänzender fluthet es in ihren Dramen. Julia, Desdemona, Käthchen, Hero, hat ſich die Liebe nicht in ihnen ſelbſt verklärt? Von dieſer Macht weiß Hebbel wenig zu ſingen und zu ſagen, und auch in ſeiner vollkommenſten Schöpfung, Chriemhild, iſt es mehr die an der Liebe entzündete Rache, an der ſich ſein Genius entflammt, als das ſelige Entbrennen des Herzens. Nun fehlte ihm aber auch der hohe abſtrakte Sinn Schillers, dem es zur vollkommenen Darſtellung

der Liebe zwar nicht an Wärme und idealistischer Begeisterung, wohl aber an frischer Unmittelbarkeit der Empfindung gebrach — was also blieb ihm? Vor einer nackten Verkündigung der Sinnlichkeit bewahrte ihn sein aesthetischer Adel. Da er aber Versagtes nicht zu erzwingen vermochte und die Poesie der Liebe sich am Wenigsten commandiren läßt, gefiel er sich in der Darstellung raffinirter Probleme der Sinnlichkeit. Er spielte mit ihr, er machte sie zum Gegenstand der Reflexion, der Berechnung; anstatt sie aber dadurch zu erheben, nahm er nur die schamhafte Hülle von ihr und erniedrigte sie, ohne es zu bemerken, erst recht. Das ist ein wunder Fleck der Hebbelschen Dramatik, und fast alle seine Tragödien weisen uns mit unangenehmer Deutlichkeit auf ihn hin.

Zwischen Hitze und Kälte, zwischen Anschauung und Reflexion, zwischen dem unmittelbaren, ungestümen Drang der Gestaltung und philosophischer Grübelei bewegte sich aber auch sein ganzes übriges Schaffen hin und her, und das ist der ärgste Zwiespalt, unter welchem er als Dichter litt. Er ist nicht der erste und einzige Dichter, der im Finden und Entwerfen seiner Stoffe übergroß, mit jedem Akt der Ausführung weiter hinter ihrer Anlage zurückbleibt. Ein Problemdichter wie kein zweiter, im doppelten Sinne: in der genialen Fülle seiner Einfälle, wie in der erzwungenen Absichtlichkeit ihrer Gestaltung, die uns nie mit ganzen, freien, frischen Menschen, sondern immer nur mit „problematischen Naturen“ bekannt macht. Nicht nur in seine Stoffe liebt er metaphysische Beziehungen hineinzutragen, mit denen das concrete Leben des Dramas sich sehr oft nicht deckt, oder die es doch nur gewaltsam aufnimmt — auch die Empfindung seiner Menschen verfälscht er mit Betrachtungen, die er aus logischen und seelischen Labyrinthen gewonnen, und anstatt ein Gefühl, eine Leidenschaft, eine Gesinnung sich klar und einfach selbst darlegen zu lassen, muthet er ihnen geistreiche Capriolen, paradoxe Ueberraschungen zu, die sie uns alsbald wieder entfremden, nachdem sie uns kaum nahe getreten sind. Sie reflectiren beständig über sich selbst und thun den Zuschauern unablässig selbst kund und zu wissen, was sie von ihnen zu halten haben. Sie sind,

wie Otto Ludwig es sehr anschaulich bezeichnet, „Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier und auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen.“ Darum wird es uns so schwer sie zu lieben; oder wer liebt einen Menschen, der sich uns aufdrängt? Ehe man dazu kommt, sie unbefangen vom Kopf bis zur Sohle zu betrachten und sich ein Urtheil über sie zu bilden, haben sie uns schon so viel über sich selbst und mit so überlegenem, schulmeisterndem Ton zum Besten gegeben, daß wir ganz befangen vor ihnen stehen. Es ist, als schrieen sie uns zu: so sind wir; weißt du das nicht? das hättest du auch merken können! — so daß wir nur schüchtern zu erwidern wagen: wir glauben es ja gern, aber ihr habt uns keine Zeit gelassen, diese Bemerkungen selbst zu machen. Zu alledem liebte es Hebbel noch, sich selbst, besonders in seinen ersten Werken, zu forciren und mit dem Nachdruck und den Verschrobenheiten eines Kraftgenies aufzutreten — begreiflich genug von einem Dichter, der sich des prometheischen Feuers in seiner Brust bewußt war und den der unwillkürliche Trieb beseelte, sich um so energischer zur Geltung zu bringen, je schwerer die jämmerlichen Verhältnisse in Wesselburen auf ihm gelastet hatten. Es sollte eben Nichts mehr an das niedergedrückte Proletarierkind erinnern. Die maßloseste Sicherheit des Auftretens glaubte er seinem Genius zu schulden, und trotzdem er keinen Zug vom Journalisten oder Klopfechter hatte, hat er doch manchen ehrlichen kritischen Angriff öffentlich mit scharfer Klinge zurückgewiesen. So ganz war er von seiner Ueberlegenheit überzeugt! und so ganz glaubte er einen künstlerischen Eindruck durch kritische Gründe erhärten oder aufheben zu können!

Alle diese Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten sind eben so viele Hindernisse für den Sieg des Dichters über die Herzen der Menschen. Sie scheinen uns unkünstlerisch und fördern auch unsere Liebe zu dem Menschen im Dichter nicht. In seinem Erstlingsdrama, der „Judith“, finden sie sich ohne jede Milderung beisammen — und dennoch erschüttert uns das Werk und zwingt uns die Ehrfurcht ab, die man nur dem Genius, diesem aber auch trotz aller Verirrungen zollt. Das wäre unmöglich, wenn

nicht das Gestaltungsvermögen des Dichters so groß und ursprünglich wäre, daß es durch den Feind in seinem eignen Hirn nicht völlig verderbt werden konnte. Seine Kraft fuhr nicht auf den Regenbogen-Flügeln einer trunkenen Phantasie einher, aber sie erschien im Gefolge so und so vieler dramatischer Gestalten, deren Musculatur zwar übertrieben stark wie auf den alten assyrischen Reliefs auslud, die aber von so echter Lebensfülle strotzten, daß sie die Welt zwar verblüffen und erschrecken konnten, der Gesellschaft aber kein Recht gaben, sie wie Fremdlinge, die etwa vom Monde kämen, abzulehnen. Im Kern sind sie unsres Gleichen, und keine persönliche Antipathie, keine kritische Philistrosität schafft sie aus der Welt. Dazu überraschte das neue Werk die Kenner durch seine Technik. Ein junger Dichter in der Mitte der zwanziger Jahre, der bislang nur einige Gedichte und ein paar seltsame Novellen geschrieben hatte, springt hier plötzlich mit einem Drama größten Gehalts hervor, das jede lyrische Abschweifung vermeidet, sich streng an das dramatisch Wesentliche hält und den schwierigen Stoff bei aller Kühnheit und künstlerischen Freiheit zugleich mit einer theatralischen Meisterschaft bezwingt, wie sie eben nur dem durch die Natur selbst Berufenen beschieden ist. Am 2. October 1839 begann Hebbel das Werk — am 28. Januar 1840 vollendete er es, trotz persönlicher Widerwärtigkeiten kleinlichster Art, in freiem und großem Zuge. Er freute sich der „körnigen Prosa", in der Leben, Situation und Charaktere sich in dem werdenden Stück darstellten, er glaubte stolz, die Hauptscene brauche sich nicht zu schämen, „man mag neben sie stellen, was man will." Das Stocken des poetischen Stroms, das ihn bis dahin geängstigt hatte, bedeutete also wirklich nur ein neues Bett. Selig fühlte er sich auf dem Wege „zu einem neuen Leben", und diese heiße Welle dithyrambischer Schaffensbegeisterung ergoß sich auch über die Dichtung. Die „Judith" ist in jeder Beziehung das jugendlichste aller seiner Dramen, wärmer, gehobener, schwungvoller und doch nicht minder reif, ja, gehaltener und ausgetragener als ihre später geborene Schwestern, die „Genoveva" und die unerträgliche „Julia".

Den Stoff fand Hebbel bekanntlich in den apokryphischen

Büchern der Bibel. Dort iſt Judith, die Tochter Meraris, ein ſchönes und gottbegeiſtertes Weib, ungewöhnlich und groß in all ihrem Thun. Drei Jahre und ſechs Monate iſt ſie ſchon die Wittwe des Manaſſes, und noch betrauert ſie ihn in einem „ſonderlichen Kämmerlein, darinnen ſie ſaß mit ihren Mägden.“ Eine heilige Verzweiflung über Volk und Aelteſte, die ſich dem vorſtürmenden Feldhauptmann des Nebucadnezar, Holofernes, ergeben wollen, legt ihr einen für ein frommes Weib unerhörten Entſchluß in das Herz, und durch brünſtige Gebete ſtärkt ſie ſich zu einer geheimnißvollen That, die ſie ihren Landsleuten ſorgſam verhehlt. Sie ſchmückt ſich mit Spangen und Geſchmeide, „nicht aus Fürwitz, ſondern Gott zu Lob“, wandert ins aſſyriſche Lager und tritt vor den Holofernes mit der halben Lüge, ihr Volk müſſe zu Grunde gehen, weil es wider Gottes Gebot geweihte Speiſen angerührt und dadurch den Zorn des Höchſten auf ſich geladen habe, den die Aſſyrier zu vollſtrecken berufen ſeien. Alſo auch in ihrem Trug bleibt ſie Jehovah und ihren Sitten getreu. Sie rührt kein heidniſches Mahl an, ſie begnügt ſich mit der geringen Koſt, die ihre Magd im Sack getragen, und begegnet der verwunderten Frage des Feindes mit der verſteckten Drohung: „So gewiß Du lebſt, ehe deine Magd Alles verzehren wird, ſo wird Gott durch mich ausrichten, was er vor hat.“ Und das erhabene Weib flößt dem Heere und ſeinem Feldherrn eine ſeltſame Scheu ein. Man läßt ſie gewähren. Sie darf frei aus und eingehen und ſich im ſtillen Gebet zur entſcheidenden That rüſten, die ſich ihr bietet, wie ſie es vorausgeſehen. Hingeriſſen von ihrer Schönheit, und weil es eine Schande wäre, wenn ſolch ein Weib ihre Frauenehre unverletzt heimtragen und einen aſſyriſchen Mann genarrt haben ſollte, begehrt Holofernes ihre Gunſt, und in ſeiner Kammer ſchlägt ſie dem Trunkenen, der zu ihrem Heil an jenem Abend ſtärker gezecht, als je „ſeit dem Tage, da er geboren ward,“ und der darum in vorzeitigen Schlaf verfallen, das Haupt ab, das ſie ungefährdet gen Bethulien bringt. Das verwirrt die Feinde, ſie werden beſiegt — Judith aber, die ihr Land gerettet, ſtimmt ein jauchzendes Triumphlied an und hängt die Waffen des Erſchlagenen „und den Fürhang, den ſie von ſeinem Bette

genommen," im Tempel Gottes auf. Dann aber zieht sie sich in ihre Wittwenstille zurück, giebt die Magd frei, die ihr bei dem Rettungswerk geholfen, bleibt unvermählt und findet nach einem langen Leben an Manasses' Seite ihr Grab.

Man kann eine bedenkliche Geschichte nicht reiner, frömmer und erhabener erzählen, als es die Bibel thut, und einer verrätherischen That keine reineren Motive unterschieben. Ja, man kann diese That selbst kaum mit reineren Mitteln begehen. Dies ist kein Paradoxon, wenn man bedenkt, wie nahe es der Judith gelegen hätte, dem Holofernes mit allen Künsten der Gleißnerei als eine Abtrünnige zu nahen, und wie sie doch keinen Augenblick aufhört, die ihrem Gott getreue Jüdin zu scheinen, die sie im Grund ihrer Seele ist. Sie handelt mit einer gefährlichen Offenheit und verräth ihre Hoffnung für ein feines Ohr deutlich genug. Dennoch ist es gewiß, daß ihre That unserm modernen Empfinden mehr zu schaffen macht, als dem patriotischen und religiösen Gefühl der alttestamentlichen Hebräer. Die Tödtung des Holofernes bleibt immer ein Meuchelmord, und das Opfer der weiblichen Ehre, auf dem Altar des Vaterlandes der Gottheit dargeboten, müßte für die Empfindnng der Heldin in unserm Sinne andre Consequenzen nach sich ziehen, als die des apokryphischen Buches. Nun bleibt sie zwar von der Brunst des Holofernes durch seinen Rausch verschont, und wir haben keinen Grund an ihrem Wort im 20sten Vers des dreizehnten Capitels zu zweifeln: „So wahr der Herr lebt, hat er mich durch seinen Engel behütet, daß ich nicht bin verunreinigt worden, so lange ich bin außen gewesen, und hat mich ohne Sünde wieder hergebracht mit großen Freuden und Sieg." Aber schon das gefährliche Spiel, das sie mit ihrer Ehre getrieben, verträgt für unser heutiges Gefühl nicht die Oeffentlichkeit und den Pomp eines Preisliedes, und gesetzt einmal, ein Weib der Neuzeit wäre im gleichen großen uneigennützigen Sinne etwa dem ersten Napoleon genaht — unmöglich hätte sie, wenn ihr Vorhaben gelungen wäre, einen Hymnus wie die biblische Judith anstimmen können, auch dann nicht, wenn sie wie jene vor dem Aergsten bewahrt geblieben wäre. Denn schon der Blut-

strahl aus dem Hals ihres Opfers hätte ihr die Lippen schließen müssen. Auch die Corday schrie Marats Tod nicht auf den Gassen aus. Das fühlte Hebbel, anstatt darum aber den Stoff fahren zu lassen, zerklüftete er ihn und rüstete seiner Heldin eine complicirte Motivirung und einen tragischen Zwiespalt, von welchem das Original Nichts weiß.

Auch bei Hebbel ist Judith, eine seherhaft begeisterte Frau, die Wittwe des Manasses, doch ohne jemals sein Weib geworden zu sein — denn zwischen sie und den verstorbenen Gatten, dem sie nur sechs Monate angehört hat, ist in der Brautnacht eine entsetzensvolle Macht getreten, über die der Dichter uns in der nicht mißzudeutenden Absicht, das Grauen zu verstärken, ebenso wenig aufklärt wie über das Gesicht, das in seinen „Nibelungen" dem König Etzel in Rom geworden. In spiritistischen Anekdoten begegnet man derartigen Geheimnissen, die nicht verrathen werden, oft, und sie bleiben nie ohne Wirkung. Die Handlung der „Judith" läßt uns glauben, daß Jehovah selbst die Heldin vor den Augen ihres Gatten mit dem göttlichen Mal gezeichnet, um sie für ihre große, damals noch unbekannte That aufzusparen, aber Judith empfindet das Räthsel, das sie umlagert, als einen Fluch, der sie dem Wahnsinn nahe bringt. Sie betet und betet, und man hält sie für gottesfürchtig; aber ihr Gebet ist nur „ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andre Art von Selbstmord; sie springt in den Ewigen hinein wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser" — so deutet sie uns selbst ihre Herzensnoth. Warum Hebbel diese jungfräuliche Wittwenschaft für nöthig gehalten, darüber hat er sich in einem an die Stich-Crelinger in Berlin gerichteten Schreiben ausgesprochen, das in seinen von Felix Bamberg herausgegebenen „Tagebüchern", nächst der Kuhschen Biographie die vornehmste Quelle für das Verständniß des Dichters, im Auszuge mitgetheilt wird. „Die Judith der Bibel," heißt es da, „ist Wittwe; eine Wittwe aber kann nicht mehr empfinden, was meine Judith in dem gegebenen Falle noch empfinden mußte, wenn ich die Dichtung zu ihrem Wende- und Höhepunkt führen wollte; eine Wittwe darf sich zu einem Schritt, dessen Ziel sie kennt, nicht einmal entschließen, wohl aber ein

Mädchen und eine Wittwe, die noch Mädchen ist." Hierin steckt zwar ein Sophismus; denn ein Mädchen müßte sich gerade nach dem Naturgesetz vor dem Schicksal, das ihrer im Zelt und in den Armen des Holofernes zweifellos warten wird, in viel höherem Grade scheuen als eine Frau, ja, ein Mädchen hätte sich, wenn sie nicht eine verworfene oder doch lüsterne Dirne wäre, der That überhaupt nicht unterwinden dürfen, wenn sie dieselbe im Sinne der alten Erzählung vollenden und bejubeln wollte. Zur einen Hälfte bleibt dies Bedenken auch der Hebbel'schen Judith gegenüber unerschüttert, und nur die furchtbare hysterische Erregung, in der sie sich befindet, macht ihren ungeheuren Vorsatz einigermaßen begreiflich. Zur andern Hälfte hatte der Dichter aber allerdings Recht, da ihm daran lag, die episch-heldenhafte That des biblischen Weibes zu einer dramatischen umzuschaffen, die ihre Auflösung in sich selbst trägt. Weil er sich in den Geist der jüdischen Heroine nicht versetzen konnte und wollte, machte er sie in dem entscheidenden Augenblick zum „zitternden Geschöpf", das unter der körperlichen nnd geistigen Kraft dessen, den sie ermorden will, ächzt und stöhnt und gegen sich selbst schreit, weil sie verehren muß, was sie verabscheut. Sie erkennt den Mann in Holofernes und betont dies Wort nur darum so oft, weil sie sich vor ihm in jedem Sinne, auch in dem der Begier, als Weib fühlt. Dieser Zwiespalt ist es auch schließlich, der den assyrischen Riesen und der sie selbst vernichtet — ihn leiblich, sie seelisch. Denn nicht das Elend ihres Volkes, die dräuende Hungersnoth, der Jammer der Mütter, die sich die Adern aufgerissen, um ihre verschmachtenden Kinder zu tränken, führt ihre Hand zum tödtlichen Schlage — das Gefühl ihrer eignen Schmach ist es, der Taumel zwischen Haß und Liebe, zwischen der Lust des Genusses und dem furchtbaren Rächeramt, das sie übernommen. Ihr eignes Geständniß klagt sie an:

> „Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst. O hier ist ein Wirbel! Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir! Dank? Wer will den? Aber jetzt muß ich meine That allein tragen, und sie zermalmt mich!"

Für diese Judith giebt es kein Frohlocken. Sie will nichts da-

von hören, daß sie Israel befreit hat, sie fühlt nur das schreiende Mißverhältniß zwischen ihrer That und den Folgen, die sie für sie selbst und für die Bürger nach sich zieht, und mit bittrer Ironie antwortet sie den letzteren:

> „Ja, ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getödtet, damit du in Frieden deine Schafe weiden, du deinen Kohl pflanzen und du dein Handwerk treiben und Kinder, die dir gleichen, zeugen kannst."

Darum ist es im Sinne dieser doch immer großen Natur auch nur consequent, daß sie von ihrem Volke nur einen einzigen Lohn verlangt: den, sie zu tödten, sobald sie es begehrt. Sie will „dem Holofernes keinen Sohn gebären". Hebbel hat Recht: diese Judith durfte vor dem Holofernes noch keinen Mann berührt haben, und er verfuhr im Sinne des Problems, das er sich nun einmal gestellt, nur klug, wenn er sie zur jungfräulichen Wittwe machte und sie in ein Chaos von Wünschen, Zweifeln, Ahnungen und Schreckniſſen stellte, die auch das gesundeste Empfinden verwirren und über die Grenzen hinaustreiben müßten. Die Heldin der Apokryphen konnte sich, episch ganz und ungetheilt, von ihrem Gott beseelt, zum großen Werk anschicken — die Judith des modernen Dichters, der dramatische Charakter, konnte es nur in einem Zustand sinnlicher und geistiger Ueberreizung. Wie ihr Gebet, so ist auch ihre That „nur eine andre Art von Selbstmord."

War diese Motivirung aber klug, so war sie zugleich auch sehr raffinirt, denn sie erkaufte eine monströse That nur mit einer monströsen Voraussetzung, und sie verführte den Dichter zugleich mit Nothwendigkeit dazu, das sinnliche Element schonungslos zu betonen, also eben das, was ihm ohnehin in eine höhere Sphäre zu heben nicht vergönnt war. Und das ist kaum zu ertragen, um so weniger, je wahrer der Dichter hier geschildert hat. Aber es ist die bloße Wahrheit des Thierischen, dem selbst in dem Entsetzen der Judith kein hinlänglich starkes Gegengewicht erwächst, das es höbe. Damit hat das Drama kaum noch etwas zu thun. Wir sehen den Verführer von Sevilla Frevelthat auf Frevelthat begehen und von einer Begierde zur

andern jagen, aber in königlicher Freiheit bietet er zugleich Himmel und Erde Trotz. Er will seine Lüste, er schaltet souverän mit ihnen, aber sie unterjochen ihn nicht, sie erniedrigen ihn nie zur Bestie. Und wie viele Dichter immer einen „Don Juan" geschrieben haben, Alle haben sie ihn mit einer geistigen Ueberlegenheit ausgestattet, die das Stoffliche in ihm bezwingt und adelt: mit ritterlichem Sinn, bezaubernder Grazie, trotzigem Mannesmuth, überlegnem Humor, scharfem Sarkasmus. Was aber ist im Holofernes, das die ungeheure Brutalität seiner ganzen Existenz aufwöge? „Kraft! Kraft!" das ist sein einziges Geschrei. Er fühlt sich, gleichsam leiblich, vertausendfacht und variirt in den fürchterlichen Rodomontaden, die Hebbel ihm in den Mund gelegt, immer nur das Thema seiner physischen Unerschöpflichkeit. Unter dem „blöden Volke" kommt er sich vor, als wäre er allein auf der Welt, und als kämen sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst, daß er ihnen „Arm und Bein abhaut". Wessen er sich brüstet, was sind es anders, als potenzirte Indianerthaten oder Siege seiner Manneskraft über die Weiber — als machten diese den großen Mann aus!

> „O Holofernes, du weißt nicht, wie das thut!" ächzte einmal Einer, den ich auf glühendem Rost braten ließ. Ich weiß das wirklich nicht, sagte ich und legte mich an seine Seite."

Gewiß eine bemerkenswerthe Leistung, zu der das dicke Fell der Elephanten, Nilpferde und Rhinozerosse gehört, eine That, die sehr wahrscheinlich weder Alexander noch Friedrich der Große dem assyrischen Großprahler nachgethan haben würden. Aber es giebt „Feuerkönige" auf den Jahrmärkten, die geschmolzenes Blei im Munde zu einer Kugel formen und eine glühende Eisenzange mit den Zähnen zerbeißen. Diese würden vielleicht in Holofernes ihren Meister erkannt haben. Nicht ein Körnchen Humor ist dieser colossalen Masse zugesetzt, und selbst die Anwandlungen von Großmuth, die er zeigt, sind carikirt. Er läßt den Hauptmann der Moabiter, der ihn vor dem auserwählten Volke und seinem Gotte warnt, allerdings nicht köpfen, aber er schickt ihn gewaltsam zu den Hebräern, damit deren Loos auch das seine werde, und will denjenigen, der den Warner bei der Einnahme der Stadt

ſtrahl aus dem Hals ihres Opfers hätte ihr die Lippen ſchließen müſſen. Auch die Corday ſchrie Marats Tod nicht auf den Gaſſen aus. Das fühlte Hebbel, anſtatt darum aber den Stoff fahren zu laſſen, zerklüftete er ihn und rüſtete ſeiner Heldin eine complicirte Motivirung und einen tragiſchen Zwieſpalt, von welchem das Original Nichts weiß.

Auch bei Hebbel iſt Judith, eine ſeherhaft begeiſterte Frau, die Wittwe des Manaſſes, doch ohne jemals ſein Weib geworden zu ſein — denn zwiſchen ſie und den verſtorbenen Gatten, dem ſie nur ſechs Monate angehört hat, iſt in der Brautnacht eine entſetzensvolle Macht getreten, über die der Dichter uns in der nicht mißzudeutenden Abſicht, das Grauen zu verſtärken, ebenſo wenig aufklärt wie über das Geſicht, das in ſeinen „Nibelungen“ dem König Etzel in Rom geworden. In ſpiritiſtiſchen Anekdoten begegnet man derartigen Geheimniſſen, die nicht verrathen werden, oft, und ſie bleiben nie ohne Wirkung. Die Handlung der „Judith“ läßt uns glauben, daß Jehovah ſelbſt die Heldin vor den Augen ihres Gatten mit dem göttlichen Mal gezeichnet, um ſie für ihre große, damals noch unbekannte That aufzuſparen, aber Judith empfindet das Räthſel, das ſie umlagert, als einen Fluch, der ſie dem Wahnſinn nahe bringt. Sie betet und betet, und man hält ſie für gottesfürchtig; aber ihr Gebet iſt nur „ein Untertauchen in Gott, es iſt nur eine andre Art von Selbſtmord; ſie ſpringt in den Ewigen hinein wie Verzweifelnde in ein tiefes Waſſer“ — ſo deutet ſie uns ſelbſt ihre Herzensnoth. Warum Hebbel dieſe jungfräuliche Wittwenſchaft für nöthig gehalten, darüber hat er ſich in einem an die Stich-Crelinger in Berlin gerichteten Schreiben ausgeſprochen, das in ſeinen von Felix Bamberg herausgegebenen „Tagebüchern“, nächſt der Kuhſchen Biographie die vornehmſte Quelle für das Verſtändniß des Dichters, im Auszuge mitgetheilt wird. „Die Judith der Bibel,“ heißt es da, „iſt Wittwe; eine Wittwe aber kann nicht mehr empfinden, was meine Judith in dem gegebenen Falle noch empfinden mußte, wenn ich die Dichtung zu ihrem Wende- und Höhepunkt führen wollte; eine Wittwe darf ſich zu einem Schritt, deſſen Ziel ſie kennt, nicht einmal entſchließen, wohl aber ein

Mädchen und eine Wittwe, die noch Mädchen ist.“ Hierin steckt zwar ein Sophismus; denn ein Mädchen müßte sich gerade nach dem Naturgesetz vor dem Schicksal, das ihrer im Zelt und in den Armen des Holofernes zweifellos warten wird, in viel höherem Grade scheuen als eine Frau, ja, ein Mädchen hätte sich, wenn sie nicht eine verworfene oder doch lüsterne Dirne wäre, der That überhaupt nicht unterwinden dürfen, wenn sie dieselbe im Sinne der alten Erzählung vollenden und bejubeln wollte. Zur einen Hälfte bleibt dies Bedenken auch der Hebbel'schen Judith gegenüber unerschüttert, und nur die furchtbare hysterische Erregung, in der sie sich befindet, macht ihren ungeheuren Vorsatz einigermaßen begreiflich. Zur andern Hälfte hatte der Dichter aber allerdings Recht, da ihm daran lag, die episch-heldenhafte That des biblischen Weibes zu einer dramatischen umzuschaffen, die ihre Auflösung in sich selbst trägt. Weil er sich in den Geist der jüdischen Heroine nicht versetzen konnte und wollte, machte er sie in dem entscheidenden Augenblick zum „zitternden Geschöpf“, das unter der körperlichen nnd geistigen Kraft dessen, den sie ermorden will, ächzt und stöhnt und gegen sich selbst schreit, weil sie verehren muß, was sie verabscheut. Sie erkennt den Mann in Holofernes und betont dies Wort nur darum so oft, weil sie sich vor ihm in jedem Sinne, auch in dem der Begier, als Weib fühlt. Dieser Zwiespalt ist es auch schließlich, der den assyrischen Riesen und der sie selbst vernichtet — ihn leiblich, sie seelisch. Denn nicht das Elend ihres Volkes, die dräuende Hungersnoth, der Jammer der Mütter, die sich die Adern aufgerissen, um ihre verschmachtenden Kinder zu tränken, führt ihre Hand zum tödtlichen Schlage — das Gefühl ihrer eignen Schmach ist es, der Taumel zwischen Haß und Liebe, zwischen der Lust des Genusses und dem furchtbaren Rächeramt, das sie übernommen. Ihr eignes Geständniß klagt sie an:

> „Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst. O hier ist ein Wirbel! Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir! Dank? Wer will den? Aber jetzt muß ich meine That allein tragen, und sie zermalmt mich!“

Für diese Judith giebt es kein Frohlocken. Sie will nichts da-

von hören, daß sie Israel befreit hat, sie fühlt nur das schreiende Mißverhältniß zwischen ihrer That und den Folgen, die sie für sie selbst und für die Bürger nach sich zieht, und mit bittrer Ironie antwortet sie den letzteren:

> „Ja, ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getödtet, damit du in Frieden deine Schafe weiden, du deinen Kohl pflanzen und du dein Handwerk treiben und Kinder, die dir gleichen, zeugen kannst."

Darum ist es im Sinne dieser doch immer großen Natur auch nur consequent, daß sie von ihrem Volke nur einen einzigen Lohn verlangt: den, sie zu tödten, sobald sie es begehrt. Sie will „dem Holofernes keinen Sohn gebären". Hebbel hat Recht: diese Judith durfte vor dem Holofernes noch keinen Mann berührt haben, und er verfuhr im Sinne des Problems, das er sich nun einmal gestellt, nur klug, wenn er sie zur jungfräulichen Wittwe machte und sie in ein Chaos von Wünschen, Zweifeln, Ahnungen und Schreckniſſen stellte, die auch das gesundeste Empfinden verwirren und über die Grenzen hinaustreiben müßten. Die Heldin der Apokryphen konnte sich, episch ganz und ungetheilt, von ihrem Gott beseelt, zum großen Werk anschicken — die Judith des modernen Dichters, der dramatische Charakter, konnte es nur in einem Zustand sinnlicher und geistiger Ueberreizung. Wie ihr Gebet, so ist auch ihre That „nur eine andre Art von Selbstmord."

War diese Motivirung aber klug, so war sie zugleich auch sehr raffinirt, denn sie erkaufte eine monströse That nur mit einer monströsen Voraussetzung, und sie verführte den Dichter zugleich mit Nothwendigkeit dazu, das sinnliche Element schonungslos zu betonen, also eben das, was ihm ohnehin in eine höhere Sphäre zu heben nicht vergönnt war. Und das ist kaum zu ertragen, um so weniger, je wahrer der Dichter hier geschildert hat. Aber es ist die bloße Wahrheit des Thierischen, dem selbst in dem Entsetzen der Judith kein hinlänglich starkes Gegengewicht erwächst, das es höbe. Damit hat das Drama kaum noch etwas zu thun. Wir sehen den Verführer von Sevilla Frevelthat auf Frevelthat begehen und von einer Begierde zur

andern jagen, aber in königlicher Freiheit bietet er zugleich Himmel und Erde Trotz. Er will seine Lüste, er schaltet souverän mit ihnen, aber sie unterjochen ihn nicht, sie erniedrigen ihn nie zur Bestie. Und wie viele Dichter immer einen „Don Juan" geschrieben haben, Alle haben sie ihn mit einer geistigen Ueberlegenheit ausgestattet, die das Stoffliche in ihm bezwingt und adelt: mit ritterlichem Sinn, bezaubernder Grazie, trotzigem Mannesmuth, überlegnem Humor, scharfem Sarkasmus. Was aber ist im Holofernes, das die ungeheure Brutalität seiner ganzen Existenz aufwöge? „Kraft! Kraft!" das ist sein einziges Geschrei. Er fühlt sich, gleichsam leiblich, vertausendfacht und variirt in den fürchterlichen Rodomontaden, die Hebbel ihm in den Mund gelegt, immer nur das Thema seiner physischen Unerschöpflichkeit. Unter dem „blöden Volke" kommt er sich vor, als wäre er allein auf der Welt, und als kämen sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst, daß er ihnen „Arm und Bein abhaut". Wessen er sich brüstet, was sind es anders, als potenzirte Indianerthaten oder Siege seiner Manneskraft über die Weiber — als machten diese den großen Mann aus!

> „O Holofernes, du weißt nicht, wie das thut!" ächzte einmal Einer, den ich auf glühendem Rost braten ließ. Ich weiß das wirklich nicht, sagte ich und legte mich an seine Seite."

Gewiß eine bemerkenswerthe Leistung, zu der das dicke Fell der Elephanten, Nilpferde und Rhinozerosse gehört, eine That, die sehr wahrscheinlich weder Alexander noch Friedrich der Große dem assyrischen Großprahler nachgethan haben würden. Aber es giebt „Feuerkönige" auf den Jahrmärkten, die geschmolzenes Blei im Munde zu einer Kugel formen und eine glühende Eisenzange mit den Zähnen zerbeißen. Diese würden vielleicht in Holofernes ihren Meister erkannt haben. Nicht ein Körnchen Humor ist dieser colossalen Masse zugesetzt, und selbst die Anwandlungen von Großmuth, die er zeigt, sind carikirt. Er läßt den Hauptmann der Moabiter, der ihn vor dem auserwählten Volke und seinem Gotte warnt, allerdings nicht köpfen, aber er schickt ihn gewaltsam zu den Hebräern, damit deren Loos auch das seine werde, und will denjenigen, der den Warner bei der Einnahme der Stadt

niedermacht und ihm das Haupt abschlägt, mit Gold belohnen. Dem haltlosen Ephraim, der in das Zelt des Holofernes dringt und ein Attentat an ihm versucht, schenkt er das Leben nur — um ihn in den Käfig seines „verreckten Lieblingsaffen“ zu sperren. Ein Weib, das er verschmäht hat, er, der Unwiderstehliche, von dem selbst der Moabiter Achior wie ein junges Mädchen schwärmt, ist heimlich mit gezücktem Dolch in sein Schlafgemach und an sein Lager getreten — er lacht sie so unbändig und so lange an, bis sie sich selbst durchsticht. Auch Judith, von seiner Stierkraft eben so verwirrt wie jene Arme, ruft ihm laut ins Gesicht: „Ich hasse dich, ich verfluche dich“; Hebbel hielt mit moralischem Takt dies offne Geständniß für nothwendig, um der That den häßlichen Beigeschmack der Hinterlist zu nehmen und seiner Heldin gleichsam ein Recht zum Morde zu geben — er läßt sie darum noch einen Schritt weiter gehen und geradezu bekennen: „Lerne das Weib achten! Es steht vor dir um dich zu ermorden! Und es sagt dir das“. Aber Holofernes verzeiht auch diese mehr als dreisten Worte nur, weil er die Ausführung eines solchen Vorsatzes in seinem cyklopischen Großmannsdünkel für unmöglich hält, und weil er in Juditths Erregung nur Aerger über seine Zurückhaltung erblickt. Er giebt ihr darum eine cynische Antwort und hält damit Alles für abgethan. Und derselbe Mann, der sich für unwiderstehlich und unbesiegbar hält, wartet doch zugleich, wie er versichert, auf den, „der sich ihm entgegenstellt, der ihn darnieder wirft.“

> „Er mag mich im Mörser zerstampfen und, wenn's ihm so gefällt, mit dem Brei das Loch ausfüllen, das ich in die Welt riß. Ich bohre tiefer und tiefer mit meinem Schwert; wenn das Zetergeschrei den Retter nicht weckt, so ist keiner da. Der Orkan durchsaust die Lüfte, er will seinen Bruder kennen lernen. Aber die Eichen, die ihm zu trotzen scheinen, entwurzelt er, die Thürme stürzt er um, und den Erdball hebt er aus den Angeln. Da wird's ihm klar, daß es seines Gleichen nicht giebt, und vor Ekel schläft er ein.“

So geht es fort. Eine bombastische Kraftphrase übertrumpft die andre. Immer rollt dieser Fürchterliche seinen Katechismus vor uns auf, und weil er Nichts thut, was ihn kennzeichnet, explicirt

er sich unaufhörlich selbst und schwatzt uns vor, was wir sehen müßten, um überzeugt zu werden. Im Holofernes ist die Hebbel'sche Originalitätssucht, die Selbstzersetzung seiner Charaktere und die groteske Uebertreibung ihrer wesentlichen Züge auf die äußerste Spitze getrieben. So brutal begegnet uns kein Andrer, so donnert uns Niemand an wie er. Er stampft uns sein Bild förmlich in die Seele. Und doch sollte er bescheiden sein, denn so unverschämte Behauptungen wie er stellt Niemand auf, so frech speculirt kein Andrer auf unsere Leichtgläubigkeit. Und diesen Oger, von dem wir noch nichts Menschliches gesehen haben, den wir nicht lieben und verstehen können, der uns kalt läßt, wenn er uns nicht lächeln macht — ihn sollen wir auch noch im Zustand trunkener und verliebter Erregung sehen und uns sagen, daß er uns in dieser Scene zum ersten Male wahr anmuthet! Wie widerwärtig!

Und doch ist auch Holofernes bis zu einem gewissen Grade nur die nothwendige Consequenz des Problems, das Hebbel sich in der „Judith" nun einmal gestellt. Sollte und mußte die Heldin modernisirt werden, dann lag es nahe, ihren Feind zwar fürchterlich und gewaltig, aber niemals edel zu zeichnen. Je mehr wir ihn bewundert hätten, desto abschreckender wäre uns seine Mörderin erschienen, und das durfte nicht sein. Wie ein Alp mußte er auf dem jüdischen Lande und auf uns lasten, wenn Judith das Recht erlangen sollte, ihn abzuschütteln. Und da die sexuellen Leidenschaften zur Lösung des Conflikts für den Dichter unvermeidlich waren, galt es auch im Bilde des Holofernes mit diesen nicht zu kargen, damit er zu der jungfräulichen Wittwe das richtige Seitenstück abgäbe. Ein abscheulicher Zwang gewiß, der nur dann ganz hätte vermieden werden können, wenn Hebbel dem Stoff überhaupt Valet gegeben hätte.

Das wäre um des Holofernes willen ein Gewinn gewesen, halb auch um der Judith willen, obgleich die Erzählung ihres Traumes und des Geheimnisses der Hochzeitsnacht im zweiten Act, ihr leidenschaftliches Gebet im dritten von einer so unheimlichen Schönheit sind, daß man sie sich aus unserer Literatur nicht wegdenken möchte — als einen großen Verlust aber müßte

man es empfinden, wenn man der Volksſcenen in Bethulien gedenkt, der beſten des ganzen Dramas, die zu den wenigen genialen Maſſenſcenen gehören, die unſre dramatiſche Literatur beſitzt. Sie concentriren ſich nicht ganz ſo rund und machtvoll wie das Schiller'ſche Lager, der Rütli und der Krakauer Reichstag, aber ſie fallen noch weniger in eine Anzahl kleiner Gruppen und Köpfe auseinander, wie die Goethe'ſchen Bürger im „Egmont", hinter denen wir das ganze Volk niemals ſpüren. Auch Hebbel individualiſirt die Einzelnen, die aus dem Schwarm hervorragen, reich und ſcharf — aber doch treiben Alle auf der großen, gemeinſamen Fluth eines einzigen Gefühls. Wir ſpüren es wie aus dem alten Teſtament uns entgegenwehen, die Luft einer Zeit, in der man die Gottheit nur in Wunderthaten und großen, das gewöhnliche Menſchenmaß verlaſſenden Erſchütterungen verehrte, in der ein Feuerwagen den Propheten zum Himmel entrückte, die Erde barſt, um die Gotteslängner zu verſchlingen, die Todten wandelten und die Stummen redeten. So mächtig, ſo überzeugungsvoll gelangt dieſe gemeinſame Stimmung zum Ausdruck, daß wir nicht im Geringſten ſkeptiſch den Kopf ſchütteln, wenn über den blinden und ſtummen Daniel plötzlich der Prophetengeiſt kommt. Wir ſtaunen das Wunder mit dem Volke an, erſchreckt, erſchüttert, aber gläubig, und begreifen, daß die Menge auf den Ruf des Entrückten Steine nimmt, um den Mann (Aſſad) zu tödten, der ſchwunglos, aber in guter Meinung den Rath gegeben, man ſolle die Thore öffnen und dem Eroberer unterwürfig entgegengehen. Es iſt kein bloßer „Wahnſinn", der aus dem Begeiſterten ſpricht — woher ſonſt das Wunder, daß dem, der dreißig Jahre lang keinen Laut von ſich gegeben, plötzlich die Fähigkeit der Rede verliehen wird? — der Geiſt Gottes iſt es, der ſich durch den Stummen verkündigt. Und er thut es zum zweiten Male. Was Aſſad rieth, wiederholt der kluge, edelgeſinnte Samaja, der über die Steinigung des Freundes verzweifelt. Er redet dem Propheten, der alsbald wieder ſtumm in ſich zuſammenkauert, mit glühenden Worten in's Gewiſſen: daß er es geweſen, der Aſſad, ſeinen Bruder, der ſo treu für den Hülfloſen geſorgt, in den Tod getrieben; er bewegt die Herzen

des Volks mit ſo gewaltiger Rede, daß ſie in dem Verzückten, wandelbar wie alle Maſſen, nun einen Dämon des Abgrunds erblicken; er erneuert die Forderung: ſchleuniges Oeffnen der Thore, Unterwerfung auf Gnade und Ungnade, und das Volk ruft ihm zu „Er hat Recht“. „Was gegen die Natur iſt, das iſt wider Gott“, das iſt Samajas drittes (im Gegenſatz zu dem übrigen Ton der Scene etwas zu modern rationaliſtiſch gefärbtes) Wort — aber daß er ſich geirrt, daß ſich Jehovah wirklich wider die Natur offenbaren will, das ſoll er bald blutig an ſich ſelbſt erfahren. Er nimmt den Stummen in ſein Haus, drückt ihm ein ſcharfes Meſſer in die Hand und redet ihm in die Seele, bis er den Stahl gegen ſeine Bruſt führt — aber Daniel wirft das Meſſer von ſich, erwürgt den Samaja — und der Prophet der „Natur“ behält Unrecht. Das zeigt ſich uns in der mächtigen Scene des dritten Acts auch in deutlichem Bezug zu Judiths eigner Entſchließung. Sie ſelbſt erkennt, daß der Herr die Grenzen der Natur durchbrechen will, ſie iſt es, die dem beſonnenen Samaja mit der einzigen Logik, die in ſolchen Kriſen berechtigt iſt, mit der Logik des für Gott und Land erglühten Gefühls gegenüber tritt, und ehe ſie noch den Tod des Samaja erfahren, tritt ſie, ganz ihrer Sache voll, durch das Thor von Bethulien den Gang zum aſſyriſchen Lager an. Und kaum iſt ſie fort, als auch ſchon die jammernde Delia hereinſtürzt und dem Volk die Kunde von ihres Gatten gewaltſamem Ende bringt: das Siegel, das Jehovah und mit ihm der Dichter auf Judiths Entſchluß drückt. So ganz iſt der Poet hier ſelbſt zum Organ der göttlichen Offenbarung geworden, und ſo bereitwillig glauben wir darum auch Alles, was er von uns verlangt. Das iſt bei Hebbel nicht *immer* der Fall. Ihm ſchlägt zwar eine innige religiöſe Ader, aber mit dem Wunder und der Romantik hat ſeine auf das Deutliche und Plaſtiſche gerichtete Art zu geſtalten im Grunde keine Fühlung, und in ſeinen reiferen Werken beſonders erſcheinen alle mythiſchen und myſtiſchen Zuthaten in ſeinen Stoffen wie fremde Tropfen in ſeinem Blut. Was war es nun hier, das ihn ſo zweifellos im Wunderbaren aufgehen ließ? Die Begeiſterung der Jugend, die mit dem Myſtiſchen ſo nahvertraut

iſt? Die Kraft der poetiſchen Inſpiration, die ihn wie eine Gnade von oben durchſchauerte und ſein ganzes Weſen in Flammen ſetzte? Die tiefe Verſenkung in den Geiſt der altteſtamentlichen Erzählung? War es dieſer zu danken, daß er ſich in den Volksſcenen ſeiner ſonſt ſo ſtörrigen Individualität begab und dieſe Aelteſten, dieſe Prieſter und Greiſe reden ließ wie Menſchen, einer zwar fernen Zeit und eines fremden Volkes, aber doch wie Menſchen, deren Herz wir nicht erſt mit den Dietrichen der Reflexion zu öffnen brauchen? Objectiver, zwangloſer hat er ſeine Geſtalten ſelten exponirt. Dieſer unheimliche Alte, der wie der ewige Jude nach dem Rächer ausſchaut, der eine verjährte Unthat an ihm rächen ſoll; das ſchlichte, fromme, ehrwürdige Oberhaupt der Stadt; Aſſad, Samaja, Joſua und wie ſie alle heißen — ſie ſprechen trotz der durchgängigen Gehobenheit der Rede ſo einfach, wie es die Helden der Tragödie leider nicht thun; ſie kehren nicht beſtändig ihr allertiefſtes Innere in geſchraubten Sentenzen an das Tageslicht — ſie warten, daß der Leſer und Zuſchauer ſich aus ihrem Thun und Reden ihr Bild ſelbſt zuſammenſetze, und jeder iſt eine Perſönlichkeit. Groß und bewunderungswürdig! Dazu vollzieht ſich Alles in regelmäßigen Linien, ohne die geringſte Verworrenheit, wie das ganze Werk.

Es liegt nahe, von dieſer Scene aus, die es ſo klar macht, daß Judäa nur durch eine die Grenzen des Natürlichen ſprengende That gerettet werden kann und ſoll, noch einmal auf Judiths Unternehmen zurück zu blicken. Ergiebt ſich da nicht ein Widerſpruch? Iſt es Gott, der ſie erwählt und auffordert, warum löſt er nicht auch die Kämpfe in ihrer Bruſt, und warum muß die ſo ganz in ſeinem Geiſte begonnene That aus den allermenſchlichſten, ja thieriſcheſten Gründen beendet werden? Die Abſicht Hebbels iſt unſchwer zu erkennen. Er wollte ſeine Heldin zwar zum Werkzeug Jehovahs machen, ohne jedoch ihre rationelle und perſönliche Motivirung zu beeinträchtigen: ſie ſollte auch nach menſchlichen Erwägungen thun müſſen, was ſie im letzten Grunde auf das Geheiß des Herrn vollbringt. Und das iſt nur dramatiſch. Daher die Perſon des Ephraim. Ein Freund hat den Dichter einmal gefragt, ob dieſer Menſch ſo ſein müſſe, wie er

ist, und ob Judith nicht auf andere Weise zu ihrem Entschluß gebracht werden könne, also etwa dadurch, daß sie einen Mann liebe, dem sie sich durch eine außerordentliche That nähern und theuer machen wolle: durch die Ermordung des Holofernes. Die richtige Antwort hat Hebbel selbst gegeben. Wenn Judith einen Mann *liebt*, wie kann sie die Umarmung des Holofernes ertragen? wenn sie ihn *bewundert*, wie kann sie etwas wagen, wovor sie zurückschaudern muß? Eben der Umstand, daß Ephraims Feigheit sie darin bestätigt, daß die Männer ihrer Tage „in der Gefahr Nichts sehen als die Warnung sie zu vermeiden", giebt ihr in ihrem Sinne das *Recht* und legt ihr die *Pflicht* der That auf. Ueber die größeren Rechte des Mannes sieht sie darum nicht hinweg, noch wird sie zum Mannweib. Sie bleibt ihrem Geschlecht vielmehr durchaus getreu. Wenn Hebbel aber gleichzeitig bemerkt, durch jene andre, hypothetisch angenommene Motivirung würde die Tragödie, „die jetzt in der höchsten Sphäre sich bewegt, in eine ungleich niedrigere Sphäre herabsinken" — so übersieht er, daß die Art, in welcher er den Mord begehen läßt und im entscheidenden Moment also auch *motivirt*, bereits in der allerniedrigsten Sphäre spielt, und dieser Widerspruch ist in der That nicht aus der Welt zu schaffen. Große, zum Theil räthselhafte Anlässe regen Judith auf, das anscheinend Unmögliche zu wagen — als sie aber den tödtlichen Streich führt, führen ihr ausschließlich persönliche Gründe den Arm. Hebbel schreibt der Crelinger nun zwar (am 23. April 1840), Judith sei sich in dem ungeheuren Moment nur ihrer persönlichen Gründe *bewußt*, während sie die That immer doch auf Gottes Geheiß vollbracht habe — was nützt uns aber eine solche Unterscheidung im Drama? Auch die göttliche Inspiration ist in der Tragödie nie mehr als ein *Motiv* in der Brust des Helden. Sie steht in psychologischer Beziehung mit den weltlichsten Motiven, Haß, Liebe, Ehrgeiz, Ruhmsucht, auf demselben Rang. Beginnt Judith also wie eine religiös verzückte und patriotisch begeisterte Frau, und endet sie wie ein Weib, das ihre Schande am Bewältiger rächt — dann werden wir darin stets einen Bruch in ihrem Wesen erblicken müssen und uns nicht mit der Erwägung darüber hinwegsetzen

können, daß ja über diesem persönlichen Motiv immer doch die göttliche Inspiration [illegible]. Das ist ein bloßer Reflexionsproceß, von dem die Dichtung selbst uns Nichts mittheilt. Wir spüren von der göttlichen Erwählung Judiths am Schlusse des Dramas Nichts mehr, und darum ist sie auch für uns nicht mehr vorhanden. Darüber hilft keine Grübelei hinweg, und zumal Alles, was Hebbel, seiner speculativen Neigung nachgebend, gleichfalls in einem Brief an die gefeierte Berliner Schauspielerin (vom 3. April 1840) über „den Fluch des gesammten Menschengeschlechts" philosophirt, ist künstlerisch gleichgültig. „Der Mensch" schreibt er „wenn er sich auch in der heiligsten Begeisterung der Gottheit zum Opfer weiht, ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld Dritter fällt, so fällt sie in ihrem Bewußtsein doch nur für ihre eigne Schuld." Hier stockt man schon. Schuld? War Judith von Gott erwählt und ging der Weg zur Rettung unvermeidlich durch Mord und Schande — wo ist ihre Schuld, wenn darunter wirklich ein zurechenbares Vergehen gegen ein göttliches Gesetz und nicht blos eine tragische Collision verstanden sein soll? Tritt der Zwiespalt der Stellung des Dichters zu der Hauptfrage hier nicht auffallend deutlich zu Tage? Und erhöht der Schluß jenes Schreibens diesen Eindruck nicht noch? „Hieran", so fährt Hebbel nämlich fort — „hieran aber knüpft sich der Schluß des Stücks in seiner unbedingten Nothwendigkeit. Die Wage muß, weil keine irdische Ausgleichung denkbar ist, in beiden Schalen gleich schweben, und der Dichter muß es unentschieden lassen, ob die unsichtbare Hand über den Wolken noch ein Gewicht hinein werfen wird oder nicht!" O nein! Dieser unentschiedene Schluß ist ein großer Fehler, der sich aus der zwiespältigen Haltung des Dichters ergiebt. Ein jedes Drama hat Anfang und Ende in sich, und über den fünften Akt hinaus soll für unser Interesse nichts mehr vorhanden sein. Es ist uns gleichgültig, ob Karl Moor gehängt, geköpft oder gerädert wird, ob Jago seinen Lohn erhält, und was aus dem Kammerherrn Marinelli wird. Nun gar die „unsichtbare Hand über den Wolken" ist eine sehr ungeeignete dramatische Actrice — der

Dichter selbst, nicht sie hat das Werk zum Ende zu führen, entschieden, unzweideutig. Hebbel aber sagte sich in diesem Falle: ein tragischer Untergang der Judith hieße den Jehovah der Juden geradezu compromittiren, wie den Herrn des „Faust", wenn er die im „Prolog im Himmel" mit Mephistopheles geschlossene Wette verloren hätte. Faust darf nicht für ewig verloren sein, und Judith darf nicht tragisch untergehen. „Mit Gott" begann Hebbel sein Drama; dann vergaß er die überirdischen Motive, und gerade wenn wir uns umsehen und fragen wollen: wo ist denn die Gottheit geblieben? erinnert sich der Dichter des Anfangs und versöhnt durch den unentschiedenen Schluß das religiöse, nicht aber das aesthetische Gefühl. Seltsam! Auch in seinen späteren Dichtungen gebraucht Hebbel oft mythische Motive, um den dramatischen Knoten zu schürzen; ist das geschehen, dann läßt er jene fahren, und wird man dann in der realistischen Welt seiner Stücke unversehens wieder an die vergessenen Wunderdinge erinnert, dann sind wir über den Widerspruch des Diesseits mit dem Jenseits ganz betreten und versagen diesem die Anerkennung. So geht es im „Ring des Gyges" und den „Nibelungen". In diesen beiden, dichterisch so klaren und großen Schöpfungen war aber der Mythus für Hebbel von Anfang an nicht viel mehr als ein zum Theil unvermeidlicher Apparat. In der „Judith" aber ist er das *nicht*, und gerade weil Hebbel das prophetische Element, den Rausch der Gottbegeisterung so hinreißend dargestellt hat, empfinden wir den Tausch der Motive als eine Schwäche des Dramas. Auch wird es wohl Niemanden geben, der den Ausgang der Hebbel'schen „Judith" aesthetisch rechtfertigen möchte.

Wäre es nur das Schlimmste, was Hebbel seiner Dichtung angethan hätte! Aber er hat eine Bühnenbearbeitung der Tragödie vorgenommen, angeblich um die Prüderie des Publikums zu schonen. Es ist kein erfreulicher Grund. Das sittliche Gefühl hat wie die Unschuld Anspruch auf Achtung, aber die Prüderie ist eine geschminkte Närrin, die die Unschuldige nur spielt — und der sollte man niemals nachgeben. Aber Hebbel hat noch mehr gethan: er hat durch die von ihm selbst besorgten Aenderungen sein Drama völlig auf den Kopf gestellt. Wenn die Entehrung Judiths weg-

fällt, wenn Holofernes sich allein in seinen Alkoven begiebt und Judith ihm nach einer Weile folgt, um dem Schlafenden das Haupt abzuschlagen — dann ist dem Conflict der Kern ausgebrochen; wir behalten eine leere Hülse in Händen. Nach diesem einen Momente drängte das ganze Drama — mit ihm fällt es selbst. Und nicht genug: nun strömen gar, um die Verwandlung zu sparen, die Juden, die in der Verzweiflung einen Ausfall aus der Stadt gewagt haben, in das Zelt des Holofernes — und damit ist auch die Tödtung des Gewaltigen überflüssig geworden. Konnte das Volk sich selbst befreien, wozu war dann Judiths That vonnöthen? In Otto Ludwigs „Maccabäern" begegnen wir einem gleichen Dilemma, aber es mißt sich nicht mit der Thorheit der bearbeiteten „Judith". Und so mißhandelte ein großer Dichter sein eigenes Werk! Er ist nicht der Einzige. Was nützt aber der kühne Muth, der sich über das Herkömmliche hinwegsetzen möchte, was die vorgebliche Geringschätzung des Theaters, wenn man ihm nachträglich doch die eigenen wohlgewachsenen Kinder opfert? Dann hätte man sich doch besser von vornherein seinen Geboten gefügt und gewissen Rücksichten auf das Schamgefühl, die unabweisbar sind, oder man hätte trotzig auf seinen Schein gepocht und auf den berauschenden Lorbeer der Theatererfolge verzichtet. Aber es scheint das Verhängniß derer zu sein, die sich mit ihrem Mannesmuth am Meisten wissen, die schwächlichsten Zugeständnisse zu machen, sobald ihren Werken nur von fern eine Aufführung winkt! Die Theater-Judith klagt den Dichter schwer an, und nur seine unwürdige Lage, die Noth des Lebens, aus der er sich mit allen Kräften zu befreien strebte, entschuldigen es, daß er, selbst er! den öffentlichen und einträglichen Ruhm mit seiner künstlerischen Ueberzeugung bezahlte.

Man hat es ihm übrigens nicht allzu sehr verdacht. Man hielt sich an das gedruckte Original, an die echte „Judith", und es war begreiflich, daß diese trotz aller Wenn und Aber zu einem Ruhmestitel des jungen Dichters wurde. Man erwartete das Höchste von einem Manne, der sinnliches Leben und tiefsten Gedankengehalt, die mächtigsten Ansätze zum Charakteristischen und eine straffe theatralische Form in einem Erstlingswerke so be-

wunderungswürdig gepaart hatte. Allein er täuſchte die Erwartung einer ſtetigen Entwicklung in der eingeſchlagenen Richtung und bewegte ſich von nun an in einem wunderlichen Zickzack. Bald ſtellte er wie ein echter Dramatiker das hellſichtig angeſchaute Leben unvergleichlich dar, bald gab er ſich an eine „Idee“ oder ein pſychologiſches Problem ſo ausſchließlich hin, daß er darüber die äußere Verbildlichung des dramatiſchen Proceſſes ganz aus den Augen verlor und gegen die theatraliſchen Geſetze, die er doch erfüllen wollte, ſträflich ſündigte. Dazu kam der an ſich ſo künſtleriſche Vorſatz, die individuelle Handlung zur Trägerin eines ſymboliſchen Gehalts zu machen, der bei Hebbel jedoch leider aus jener nicht im Mindeſten hervorſchimmert, ſo daß man oft nicht wenig erſtaunt iſt, von dem Dichter, der es liebte, ſich zu erklären und zu rechtfertigen, zu vernehmen, was er denn eigentlich habe darſtellen wollen. Wird es uns ſchon in der „Judith“ ſchwer, wenn auch wenigſtens nicht unmöglich, in den beiden gewaltigen Naturen, die den großen Kampf des Dramas ausfechten, die „Repräſentanten des Judenthums und Heidenthums“ und damit „der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus geſpaltenen Menſchheit“ zu erblicken; reden wir uns nur mühſam ein, daß dieſe Tragödie durchaus darauf baſirt ſein müſſe, daß die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereigniſſe eingreife und ungeheure Thaten in einer kritiſchen Epoche durch Menſchen ausführen laſſe, die ſie aus eigenem Antriebe nie vollbracht hätten — ſo ſind wir vollends rathlos, wenn wir von Hebbel erfahren, daß die „Idee“ ſeines nächſten großen Dramas, der „Genoveva“, die „chriſtliche der Sühnung und Genugthuung durch Heilige“ ſein ſolle. Allerdings findet ſich im vierten Act dieſer ſeltſamen Tragödie, die an den ſchönen, zarten Stoff ohne alle Naivetät hinantritt, ein Wort, welches der Geiſt des ermordeten Drago der ſcheußlichen Hexe Margaretha zuruft:

„Die Zeit iſt um, wo der befleckte Ball
Der Erde neu entſündigt werden muß,
Wenn nicht der Donner aus der Hand des Herrn,
Die ſchon ſich hob, zermalmend fallen ſoll.
Er that im Anbeginn den Gnadenſchwur,

Daß er das arme menſchliche Geſchlecht
Nie tilgen will wenn alle tauſend Jahr
Auch nur ein Einziger vor ihm beſteht.
Auf Genoveva ſchaut ſein Auge jetzt
Herab, und ſieht die Andern alle nicht;
In ſieben langen langen Jahren wird
Sie dulden, was ein Menſch nur dulden kann.
Ich ſeh's mit Schaudern und ich ſah doch auch
Von fern die Krone ſchon, die ihrer harrt.
Dann endlich iſt die Zeit der Prüfung aus,
Still geht ſie ein zur ew'gen Herrlichkeit,
Und ein Gefühl erneuter Zuverſicht
Durchdringt belebend jede Menſchenbruſt."

Aber das erfahren wir gewiſſermaßen post festum, und nachdem wir es gehört, ſagen wir uns, daß wir davon in dem Stück nicht das Geringſte geſpürt haben. Alſo Gott ſoll auch hier wieder, ganz wie in der „Judith", ſtatt der Menſchen der eigentliche Acteur ſein? Wenn die dramatiſchen Poeten uns doch nur im Dieſſeits genug thun wollten! Die Erde ſoll entſühnt werden müſſen? Warum? Weil man einen unglücklichen Juden in den Tod hetzt, weil ein liebendes Saracenenmädchen durch eine edle That die Chriſten beſchämt und ein Toller zum Retter der Unſchuld wird? Aber das ſind baare und blanke Epiſoden, über die man den Kopf ſchüttelt, weil ſie ſich in das organiſche Wachsthum des dramatiſchen Vorgangs ſo wenig fügen, daß ſie nicht einmal durch ein Gedankenband mit ihm verknüpft werden können. Und wären ſie ihm wirklich blutsverwandt — läßt ſich aus ihnen die Vorſtellung einer Weltſchuld ableiten, die ein armes, mißhandeltes Weib durch ihre Qualen abbüßen muß? Was wir vor uns ſehen, iſt ohne alle gezwungene Deutelei nichts als eine Dramatiſirung der alten rührenden Legende, und zwar eine Dramatiſirung ohne den Glauben und die Stimmung der Legende und überdies noch in ganz undramatiſcher Form. Genoveva, die ſo zart und lieblich beginnt (und in dem 1851 gedichteten „Nachſpiel" ſo überirdiſch endet), iſt in ihrer engelgleichen Paſſivität, die durch Nichts zu erſchüttern iſt, nur ein Object für die zerſtörungsſüchtige Leidenſchaft des Golo, aber keine dramatiſche Geſtalt, die ſelber einen Willen hat und auf

ihren Gegner dramatiſch einwirkt, wie dieſer auf ſie; man kann ſie zerzupfen wie eine Blume, einen Schmetterling oder mißhandeln wie ein Lamm. Alles Active aber fällt faſt ausſchließlich dem Golo zu, und die Philoſophie ſeines überhitzten Verſtandes, der ihn immer tiefer in die Sünde hineingräbt und ihm mit jeder böſeren That ſeine früheren zwecklos begangenen bezahlt machen möchte — dieſe Philoſophie durchwuchert das Stück derartig, daß es wie ein ungeheurer Monolog mit gelegentlichen Unterbrechungen wirkt. Ja, der Dichter verſtrickt uns ſelbſt ſo feſt in Golos fieberhaften Speculationen, daß wir nur in ihm aufgehen und alle übrigen Beſtandtheile der Handlung matt und trübe wie durch einen Schleier ſehen. Sie leben uns nicht, ſie gewinnen keine Realität für uns. Aber auch in dem Cirkel ſeiner ſinnlichen Zuckungen und Gedanken werden wir nicht dramatiſch bewegt. Es iſt, als läſen oder hörten wir die Selbſtbekenntniſſe eines ſexuell Verrückten — um dramatiſch zu wirken, fehlt Golos Thun die Unbefangenheit der Action und die pſychologiſche Freiheit, ja ſelbſt der äußere Schein des Dramatiſchen, und es iſt kaum zu begreifen, wie der Dichter der „Judith“ dieſes unabläſſige, endloſe Bei-Seite-Sprechen, dies unmotivirte Kommen und Gehen vor ſeinem Theaterverſtande hat rechtfertigen wollen. Bedenken ſind ihm ja allerdings gekommen. Er weiß nicht nur, daß das Stück „den Fehler ſeiner Idee“ hat, er ſagt ſich auch, als er es niederzuſchreiben beginnt, daß es wohl kein Drama für das Theater werden würde. Aber dieſen Zweifeln ſtehen noch weit mehr Zeugniſſe ſeines Glaubens an den Werth des Stücks als Dichtung und als Drama gegenüber, und unter dem Titel „Magellona“ hat er es ſelbſt in einer Bearbeitung auf die Bühne der Wiener Burg gebracht — wieder einmal wie in der Theatereinrichtung der „Judith“ mit völliger Preisgebung deſſen, was nach ſeinen eignen Worten die Quinteſſenz des Ganzen ſein ſollte, nämlich mit Vermeidung aller Anklänge an das Chriſtenthum und die Heiligen! Alſo abermals eine ſchwächliche Rückſicht auf die Cenſur! Vergebens! Zwar die dortige Vorſtellung ſoll erfolgreich geweſen ſein, aber nur eine völlige Umſchmelzung der Charaktere und der Handlung könnte aus dieſer „Genoveva“ ein

Drama und ein gutes Theaterstück machen. Es hat eben so wenig ein Anrecht auf das Podium wie die grausige Anekdote des „Trauerspiels in Sicilien“, in der Hebbel ein Drama etwa im Sinne der Spanier aufzufinden glaubte, eine Tragikomödie, in welcher dem Himmel wieder die Hauptrolle zufällt, oder wie sein Lustspiel „Der Diamant“ und sein Märchen „Der Rubin“, die aller Wärme des Humors und des farbigen Helldunkels der Wunderwelt baar, statt von einer heitren Verwicklung oder von einer phantastischen Schau ausgehend, uns behaglich zu umschmeicheln und lieblich zu necken, die blassen Kinder des Verstandes und der Idee sind, geistreich vielleicht, aber unliebenswürdig und trotz allen Glaubens und aller Versicherung des Dichters von einem höheren Walten ebenso wenig dämmerhaft bestrahlt wie die Leiden der armen Genoveva. Zuerst wollen wir auf der Bühne immer doch von dem concreten Vorgang an sich gefesselt sein, und dieser stellt im „Diamant“ das Ansinnen an uns, unsere ganze Erwartung auf den Unterleib eines spitzbübischen Hebräers, der das Kleinod verschluckt hat, und auf den Moment zu spannen, wo es der Natur gefallen wird, es wieder an das Tageslicht zu fördern; im „Rubin“ aber sollen wir statt den Edelstein in einem Menschen vielmehr einen Menschen im Edelstein suchen: die Prinzessin Fatime, die durch die Macht eines bösen Geistes in den rothen Demant gebannt ist. Theatralisch ist Beides unmöglich! Die unsichtbare Hand Gottes wird im „Diamant“ zum unsichtbaren Walten der Verdauung, die von dem Willen des Menschen ebenso wenig abhängt wie jene: von dem Willen des Menschen, der im Drama nun einmal die Quelle aller Voraussetzungen und Verwicklungen ist! Im „Rubin“ aber sollen unsere Sinne das Kunststück fertig bringen, ein Wesen, für menschlich leibhaft zu halten, das in einem winzigen Edelstein Platz findet! Unsere Phantasie läßt uns zuversichtlich im Stich, denn die reale Welt der Bühne thürmt sich ihr in den Weg. Wir können uns Fafner als Drachen, Alberich als Schlangenwurm denken — aber es ist schon mißlich, wenn dieser sich für unsere Augen in eine Kröte verwandelt. Und doch ist dieser Gestaltentausch nur an einige Augenblicke gebunden,

und die Nebelwelt der Mythe macht ihn uns im Bunde mit der Macht des Tones faßbar. Aber im hellen nüchternen Sonnenschein einen Rubin in der Hand eines Jünglings zu sehen und sich sagen zu sollen, darin sitze die Prinzessin — das bringe fertig wer mag. Theatralisch richtet es sich ohne Gnade; Hebbel hat sein hartnäckiges Bestehen auf der Aufführung des „Rubins“ mit einem kläglichen Mißerfolg büßen müssen, und auch in Eugen d' Alberts gleichnamiger feiner Oper, die textlich Hebbels Spuren treulich folgt, kommen wir trotz der Hülfe der Musik darüber nicht hinweg. Sind aber die Vorgänge als solche undramatisch und untheatralisch, entbehren sie des romantischen Reizes, der uns an sich völlig Genüge thut und uns eine „Idee“ und eine Räthsellösung gern entbehren läßt, ist die Symbolik nur für den wissenden Dichter und nicht auch für den ahnungslosen Zuschauer vorhanden — was bleibt? Ein Geist ohne Leib hier und ein formloser Leib dort, in welchem der Geist sich nicht wiederspiegelt. Beides zusammen aber, untrennbar verbunden, macht erst das Kunstwerk aus: im andern Falle haben wir nur Theile vor uns, die ein jeder für sich genommen die Anlage zum Höchsten verrathen können und die doch nur Theile eines Leichnams sind. Solch ein Leichnam ist auch die „Genoveva“. Man möchte über die Lebenswärme jammern, die an sie verschwendet ist; man bewundert die Schönheit dieser Linie, die Kraft und Fülle jener Glieder — aber man thut es mit der Ruhe des Anatomen, und wir kennen die Krankheit, die dies Leben schon im Keime zerstört hat.

Nun aber betreten wir den festen Boden der Wirklichkeit: mit „Maria Magdalene“, der zweiten dramatischen Großthat des Dichters, und einer, die ausreichen würde, ihm in der Geschichte des deutschen Dramas für alle Zeit einen Ehrenplatz zu sichern. In Paris beendete er das Werk im December 1843, und eben in der Abgeschiedenheit und Ferne mochte ihm, wie es das Gesetz des Gegensatzes so oft mit sich bringt, das Bild, das er malen wollte, nur desto heller vor der Seele brennen. Wie viel kam aber auch zusammen, um es zum Vollkommenen zu runden! Sein eigner Vorsatz, einmal alle Seitenblicke des

iſt? Die Kraft der poetiſchen Inſpiration, die ihn wie eine Gnade von oben durchſchauerte und ſein ganzes Weſen in Flammen ſetzte? Die tiefe Verſenkung in den Geiſt der altteſtamentlichen Erzählung? War es dieſer zu danken, daß er ſich in den Volksſcenen ſeiner ſonſt ſo ſtörrigen Individualität begab und dieſe Aelteſten, dieſe Prieſter und Greiſe reden ließ wie Menſchen, einer zwar fernen Zeit und eines fremden Volkes, aber doch wie Menſchen, deren Herz wir nicht erſt mit den Dietrichen der Reflexion zu öffnen brauchen? Objectiver, zwangloſer hat er ſeine Geſtalten ſelten exponirt. Dieſer unheimliche Alte, der wie der ewige Jude nach dem Rächer ausſchaut, der eine verjährte Unthat an ihm rächen ſoll; das ſchlichte, fromme, ehrwürdige Oberhaupt der Stadt; Aſſad, Samaja, Joſua und wie ſie alle heißen — ſie ſprechen trotz der durchgängigen Gehobenheit der Rede ſo einfach, wie es die Helden der Tragödie leider nicht thun; ſie kehren nicht beſtändig ihr allertiefſtes Innere in geſchraubten Sentenzen an das Tageslicht — ſie warten, daß der Leſer und Zuſchauer ſich aus ihrem Thun und Reden ihr Bild ſelbſt zuſammenſetze, und jeder iſt eine Perſönlichkeit. Groß und bewunderungswürdig! Dazu vollzieht ſich Alles in regelmäßigen Linien, ohne die geringſte Verworrenheit, wie das ganze Werk.

Es liegt nahe, von dieſer Scene aus, die es ſo klar macht, daß Judäa nur durch eine die Grenzen des Natürlichen ſprengende That gerettet werden kann und ſoll, noch einmal auf Judiths Unternehmen zurück zu blicken. Ergiebt ſich da nicht ein Widerſpruch? Iſt es Gott, der ſie erwählt und auffordert, warum löſt er nicht auch die Kämpfe in ihrer Bruſt, und warum muß die ſo ganz in ſeinem Geiſte begonnene That aus den allermenſchlichſten, ja thieriſcheſten Gründen beendet werden? Die Abſicht Hebbels iſt unſchwer zu erkennen. Er wollte ſeine Heldin zwar zum Werkzeug Jehovahs machen, ohne jedoch ihre rationelle und perſönliche Motivirung zu beeinträchtigen: ſie ſollte auch nach menſchlichen Erwägungen thun müſſen, was ſie im letzten Grunde auf das Geheiß des Herrn vollbringt. Und das iſt nur dramatiſch. Daher die Perſon des Ephraim. Ein Freund hat den Dichter einmal gefragt, ob dieſer Menſch ſo ſein müſſe, wie er

ist, und ob Judith nicht auf andere Weise zu ihrem Entschluß gebracht werden könne, also etwa dadurch, daß sie einen Mann liebe, dem sie sich durch eine außerordentliche That nähern und theuer machen wolle: durch die Ermordung des Holofernes. Die richtige Antwort hat Hebbel selbst gegeben. Wenn Judith einen Mann *liebt*, wie kann sie die Umarmung des Holofernes ertragen? wenn sie ihn *bewundert*, wie kann sie etwas wagen, wovor sie zurückschaudern muß? Eben der Umstand, daß Ephraims Feigheit sie darin bestätigt, daß die Männer ihrer Tage „in der Gefahr Nichts sehen als die Warnung sie zu vermeiden", giebt ihr in ihrem Sinne das *Recht* und legt ihr die *Pflicht* der That auf. Ueber die größeren Rechte des Mannes sieht sie darum nicht hinweg, noch wird sie zum Mannweib. Sie bleibt ihrem Geschlecht vielmehr durchaus getreu. Wenn Hebbel aber gleichzeitig bemerkt, durch jene andre, hypothetisch angenommene Motivirung würde die Tragödie, „die jetzt in der höchsten Sphäre sich bewegt, in eine ungleich niedrigere Sphäre herabsinken" — so übersieht er, daß die Art, in welcher er den Mord begehen läßt und im entscheidenden Moment also auch *motivirt*, bereits in der allerniedrigsten Sphäre spielt, und dieser Widerspruch ist in der That nicht aus der Welt zu schaffen. Große, zum Theil räthselhafte Anläße regen Judith auf, das anscheinend Unmögliche zu wagen — als sie aber den tödtlichen Streich führt, führen ihr ausschließlich persönliche Gründe den Arm. Hebbel schreibt der Crelinger nun zwar (am 23. April 1840), Judith sei sich in dem ungeheuren Moment nur ihrer persönlichen Gründe *bewußt*, während sie die That immer doch auf Gottes Geheiß vollbracht habe — was nützt uns aber eine solche Unterscheidung im Drama? Auch die göttliche Inspiration ist in der Tragödie nie mehr als ein *Motiv* in der Brust des Helden. Sie steht in psychologischer Beziehung mit den weltlichsten Motiven, Haß, Liebe, Ehrgeiz, Ruhmsucht, auf demselben Rang. Beginnt Judith also wie eine religiös verzückte und patriotisch begeisterte Frau, und endet sie wie ein Weib, das ihre Schande am Bewältiger rächt — dann werden wir darin stets einen Bruch in ihrem Wesen erblicken müssen und uns nicht mit der Erwägung darüber hinwegsetzen

können, daß ja über diesem persönlichen Motiv immer doch die göttliche Inspiration fortwirke. Das ist ein bloßer Reflexionsproceß, von dem die Dichtung selbst uns Nichts mittheilt. Wir spüren von der göttlichen Erwählung Judiths am Schlusse des Dramas Nichts mehr, und darum ist sie auch für uns nicht mehr vorhanden. Darüber hilft keine Grübelei hinweg, und zumal Alles, was Hebbel, seiner speculativen Neigung nachgebend, gleichfalls in einem Brief an die gefeierte Berliner Schauspielerin (vom 3. April 1840) über „den Fluch des gesammten Menschengeschlechts" philosophirt, ist künstlerisch gleichgültig. „Der Mensch" schreibt er „wenn er sich auch in der heiligsten Begeisterung der Gottheit zum Opfer weiht, ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld Dritter fällt, so fällt sie in ihrem Bewußtsein doch nur für ihre eigne Schuld." Hier stockt man schon. Schuld? War Judith von Gott erwählt und ging der Weg zur Rettung unvermeidlich durch Mord und Schande — wo ist ihre Schuld, wenn darunter wirklich ein zurechenbares Vergehen gegen ein göttliches Gesetz und nicht blos eine tragische Collision verstanden sein soll? Tritt der Zwiespalt der Stellung des Dichters zu der Hauptfrage hier nicht auffallend deutlich zu Tage? Und erhöht der Schluß jenes Schreibens diesen Eindruck nicht noch? „Hieran", so fährt Hebbel nämlich fort — „hieran aber knüpft sich der Schluß des Stücks in seiner unbedingten Nothwendigkeit. Die Wage muß, weil keine irdische Ausgleichung denkbar ist, in beiden Schalen gleich schweben, und der Dichter muß es unentschieden lassen, ob die unsichtbare Hand über den Wolken noch ein Gewicht hinein werfen wird oder nicht!" O nein! Dieser unentschiedene Schluß ist ein großer Fehler, der sich aus der zwiespältigen Haltung des Dichters ergiebt. Ein jedes Drama hat Anfang und Ende in sich, und über den fünften Akt hinaus soll für unser Interesse nichts mehr vorhanden sein. Es ist uns gleichgültig, ob Karl Moor gehängt, geköpft oder gerädert wird, ob Jago seinen Lohn erhält, und was aus dem Kammerherrn Marinelli wird. Nun gar die „unsichtbare Hand über den Wolken" ist eine sehr ungeeignete dramatische Actrice — der

Dichter selbst, nicht sie hat das Werk zum Ende zu führen, entschieden, unzweideutig. Hebbel aber sagte sich in diesem Falle: ein tragischer Untergang der Judith hieße den Jehovah der Juden geradezu compromittiren, wie den Herrn des „Faust", wenn er die im „Prolog im Himmel" mit Mephistopheles geschlossene Wette verloren hätte. Faust darf nicht für ewig verloren sein, und Judith darf nicht tragisch untergehen. „Mit Gott" begann Hebbel sein Drama; dann vergaß er die überirdischen Motive, und gerade wenn wir uns umsehen und fragen wollen: wo ist denn die Gottheit geblieben? erinnert sich der Dichter des Anfangs und versöhnt durch den unentschiedenen Schluß das religiöse, nicht aber das aesthetische Gefühl. Seltsam! Auch in seinen späteren Dichtungen gebraucht Hebbel oft mythische Motive, um den dramatischen Knoten zu schürzen; ist das geschehen, dann läßt er jene fahren, und wird man dann in der realistischen Welt seiner Stücke unversehens wieder an die vergessenen Wunderdinge erinnert, dann sind wir über den Widerspruch des Diesseits mit dem Jenseits ganz betreten und versagen diesem die Anerkennung. So geht es im „Ring des Gyges" und den „Nibelungen". In diesen beiden, dichterisch so klaren und großen Schöpfungen war aber der Mythus für Hebbel von Anfang an nicht viel mehr als ein zum Theil unvermeidlicher Apparat. In der „Judith" aber ist er das *nicht*, und gerade weil Hebbel das prophetische Element, den Rausch der Gottbegeisterung so hinreißend dargestellt hat, empfinden wir den Tausch der Motive als eine Schwäche des Dramas. Auch wird es wohl Niemanden geben, der den Ausgang der Hebbel'schen „Judith" aesthetisch rechtfertigen möchte.

Wäre es nur das Schlimmste, was Hebbel seiner Dichtung angethan hätte! Aber er hat eine Bühnenbearbeitung der Tragödie vorgenommen, angeblich um die Prüderie des Publikums zu schonen. Es ist kein erfreulicher Grund. Das sittliche Gefühl hat wie die Unschuld Anspruch auf Achtung, aber die Prüderie ist eine geschminkte Närrin, die die Unschuldige nur spielt — und der sollte man niemals nachgeben. Aber Hebbel hat noch mehr gethan: er hat durch die von ihm selbst besorgten Aenderungen sein Drama völlig auf den Kopf gestellt. Wenn die Entehrung Judiths weg-

fällt, wenn Holofernes sich allein in seinen Alkoven begiebt und Judith ihm nach einer Weile folgt, um dem Schlafenden das Haupt abzuschlagen — dann ist dem Conflict der Kern ausgebrochen; wir behalten eine leere Hülse in Händen. Nach diesem einen Momente drängte das ganze Drama — mit ihm fällt es selbst. Und nicht genug: nun strömen gar, um die Verwandlung zu sparen, die Juden, die in der Verzweiflung einen Ausfall aus der Stadt gewagt haben, in das Zelt des Holofernes — und damit ist auch die Tödtung des Gewaltigen überflüssig geworden. Konnte das Volk sich selbst befreien, wozu war dann Judiths That vonnöthen? In Otto Ludwigs „Maccabäern" begegnen wir einem gleichen Dilemma, aber es mißt sich nicht mit der Thorheit der bearbeiteten „Judith". Und so mißhandelte ein großer Dichter sein eigenes Werk! Er ist nicht der Einzige. Was nützt aber der kühne Muth, der sich über das Herkömmliche hinwegsetzen möchte, was die vorgebliche Geringschätzung des Theaters, wenn man ihm nachträglich doch die eigenen wohlgewachsenen Kinder opfert? Dann hätte man sich doch besser von vornherein seinen Geboten gefügt und gewissen Rücksichten auf das Schamgefühl, die unabweisbar sind, oder man hätte trotzig auf seinen Schein gepocht und auf den berauschenden Lorbeer der Theatererfolge verzichtet. Aber es scheint das Verhängniß derer zu sein, die sich mit ihrem Mannesmuth am Meisten wissen, die schwächlichsten Zugeständnisse zu machen, sobald ihren Werken nur von fern eine Aufführung winkt! Die Theater-Judith klagt den Dichter schwer an, und nur seine unwürdige Lage, die Noth des Lebens, aus der er sich mit allen Kräften zu befreien strebte, entschuldigen es, daß er, selbst er! den öffentlichen und einträglichen Ruhm mit seiner künstlerischen Ueberzeugung bezahlte.

Man hat es ihm übrigens nicht allzu sehr verdacht. Man hielt sich an das gedruckte Original, an die echte „Judith", und es war begreiflich, daß diese trotz aller Wenn und Aber zu einem Ruhmestitel des jungen Dichters wurde. Man erwartete das Höchste von einem Manne, der sinnliches Leben und tiefsten Gedankengehalt, die mächtigsten Ansätze zum Charakteristischen und eine straffe theatralische Form in einem Erstlingswerke so be-

wunderungswürdig gepaart hatte. Allein er täuschte die Erwartung einer stetigen Entwicklung in der eingeschlagenen Richtung und bewegte sich von nun an in einem wunderlichen Zickzack. Bald stellte er wie ein echter Dramatiker das hellsichtig angeschaute Leben unvergleichlich dar, bald gab er sich an eine „Idee" oder ein psychologisches Problem so ausschließlich hin, daß er darüber die äußere Verbildlichung des dramatischen Processes ganz aus den Augen verlor und gegen die theatralischen Gesetze, die er doch erfüllen wollte, sträflich sündigte. Dazu kam der an sich so künstlerische Vorsatz, die individuelle Handlung zur Trägerin eines symbolischen Gehalts zu machen, der bei Hebbel jedoch leider aus jener nicht im Mindesten hervorschimmert, so daß man oft nicht wenig erstaunt ist, von dem Dichter, der es liebte, sich zu erklären und zu rechtfertigen, zu vernehmen, was er denn eigentlich habe darstellen wollen. Wird es uns schon in der „Judith" schwer, wenn auch wenigstens nicht unmöglich, in den beiden gewaltigen Naturen, die den großen Kampf des Dramas ausfechten, die „Repräsentanten des Judenthums und Heidenthums" und damit „der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit" zu erblicken; reden wir uns nur mühsam ein, daß diese Tragödie durchaus darauf basirt sein müsse, daß die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreife und ungeheure Thaten in einer kritischen Epoche durch Menschen ausführen lasse, die sie aus eigenem Antriebe nie vollbracht hätten — so sind wir vollends rathlos, wenn wir von Hebbel erfahren, daß die „Idee" seines nächsten großen Dramas, der „Genoveva", die „christliche der Sühnung und Genugthuung durch Heilige" sein solle. Allerdings findet sich im vierten Act dieser seltsamen Tragödie, die an den schönen, zarten Stoff ohne alle Naivetät hinantritt, ein Wort, welches der Geist des ermordeten Drago der scheußlichen Hexe Margaretha zuruft:

„Die Zeit ist um, wo der befleckte Ball
Der Erde neu entsündigt werden muß,
Wenn nicht der Donner aus der Hand des Herrn,
Die schon sich hob, zermalmend fallen soll.
Er that im Anbeginn den Gnadenschwur,

Daß er das arme menſchliche Geſchlecht
Nie tilgen will wenn alle tauſend Jahr
Auch nur ein Einziger vor ihm beſteht.
Auf Genoveva ſchaut ſein Auge jetzt
Herab, und ſieht die Andern alle nicht;
In ſieben langen langen Jahren wird
Sie dulden, was ein Menſch nur dulden kann.
Ich ſeh's mit Schaudern und ich ſah doch auch
Von fern die Krone ſchon, die ihrer harrt.
Dann endlich iſt die Zeit der Prüfung aus,
Still geht ſie ein zur ew'gen Herrlichkeit,
Und ein Gefühl erneuter Zuverſicht
Durchdringt belebend jede Menſchenbruſt."

Aber das erfahren wir gewiſſermaßen post festum, und nachdem wir es gehört, ſagen wir uns, daß wir davon in dem Stück nicht das Geringſte geſpürt haben. Alſo Gott ſoll auch hier wieder, ganz wie in der „Judith", ſtatt der Menſchen der eigentliche Acteur ſein? Wenn die dramatiſchen Poeten uns doch nur im Dieſſeits genug thun wollten! Die Erde ſoll entſühnt werden müſſen? Warum? Weil man einen unglücklichen Juden in den Tod hetzt, weil ein liebendes Saracenenmädchen durch eine edle That die Chriſten beſchämt und ein Toller zum Retter der Unſchuld wird? Aber das ſind baare und blanke Epiſoden, über die man den Kopf ſchüttelt, weil ſie ſich in das organiſche Wachsthum des dramatiſchen Vorgangs ſo wenig fügen, daß ſie nicht einmal durch ein Gedankenband mit ihm verknüpft werden können. Und wären ſie ihm wirklich blutsverwandt — läßt ſich aus ihnen die Vorſtellung einer Weltſchuld ableiten, die ein armes, mißhandeltes Weib durch ihre Qualen abbüßen muß? Was wir vor uns ſehen, iſt ohne alle gezwungene Deutelei nichts als eine Dramatiſirung der alten rührenden Legende, und zwar eine Dramatiſirung ohne den Glauben und die Stimmung der Legende und überdies noch in ganz undramatiſcher Form. Genoveva, die ſo zart und lieblich beginnt (und in dem 1851 gedichteten „Nachſpiel" ſo überirdiſch endet), iſt in ihrer engelgleichen Paſſivität, die durch Nichts zu erſchüttern iſt, nur ein Object für die zerſtörungsſüchtige Leidenſchaft des Golo, aber keine dramatiſche Geſtalt, die ſelber einen Willen hat und auf

ihren Gegner dramatisch einwirkt, wie dieser auf sie; man kann sie zerzupfen wie eine Blume, einen Schmetterling oder mißhandeln wie ein Lamm. Alles Active aber fällt fast ausschließlich dem Golo zu, und die Philosophie seines überhitzten Verstandes, der ihn immer tiefer in die Sünde hineingräbt und ihm mit jeder böseren That seine früheren zwecklos begangenen bezahlt machen möchte — diese Philosophie durchwuchert das Stück derartig, daß es wie ein ungeheurer Monolog mit gelegentlichen Unterbrechungen wirkt. Ja, der Dichter verstrickt uns selbst so fest in Golos fieberhaften Speculationen, daß wir nur in *ihm* aufgehen und alle übrigen Bestandtheile der Handlung matt und trübe wie durch einen Schleier sehen. Sie leben uns nicht, sie gewinnen keine Realität für uns. Aber auch in dem Cirkel seiner sinnlichen Zuckungen und Gedanken werden wir nicht *dramatisch* bewegt. Es ist, als läsen oder hörten wir die Selbstbekenntnisse eines sexuell Verrückten — um dramatisch zu wirken, fehlt Golos Thun die Unbefangenheit der Action und die psychologische Freiheit, ja selbst der äußere Schein des Dramatischen, und es ist kaum zu begreifen, wie der Dichter der „Judith" dieses unablässige, endlose Bei-Seite-Sprechen, dies unmotivirte Kommen und Gehen vor seinem Theaterverstande hat rechtfertigen wollen. Bedenken sind ihm ja allerdings gekommen. Er weiß nicht nur, daß das Stück „den Fehler seiner Idee" hat, er sagt sich auch, als er es niederzuschreiben beginnt, daß es wohl kein Drama für das Theater werden würde. Aber diesen Zweifeln stehen noch weit mehr Zeugnisse seines Glaubens an den Werth des Stücks als Dichtung und als Drama gegenüber, und unter dem Titel „Magellona" hat er es selbst in einer Bearbeitung auf die Bühne der Wiener Burg gebracht — wieder einmal wie in der Theatereinrichtung der „Judith" mit völliger Preisgebung dessen, was nach seinen eignen Worten die Quintessenz des Ganzen sein sollte, nämlich mit Vermeidung aller Anklänge an das Christenthum und die Heiligen! Also abermals eine schwächliche Rücksicht auf die Censur! Vergebens! Zwar die dortige Vorstellung soll erfolgreich gewesen sein, aber nur eine völlige Umschmelzung der Charaktere und der Handlung könnte aus dieser „Genoveva" ein

Drama und ein gutes Theaterstück machen. Es hat eben so wenig ein Anrecht auf das Podium wie die grausige Anekdote des „Trauerspiels in Sicilien“, in der Hebbel ein Drama etwa im Sinne der Spanier aufzufinden glaubte, eine Tragikomödie, in welcher dem Himmel wieder die Hauptrolle zufällt, oder wie sein Lustspiel „Der Diamant“ und sein Märchen „Der Rubin“, die aller Wärme des Humors und des farbigen Helldunkels der Wunderwelt baar, statt von einer heitren Verwicklung oder von einer phantastischen Schau ausgehend, uns behaglich zu umschmeicheln und lieblich zu necken, die blassen Kinder des Verstandes und der Idee sind, geistreich vielleicht, aber unliebenswürdig und trotz allen Glaubens und aller Versicherung des Dichters von einem höheren Walten ebenso wenig dämmerhaft bestrahlt wie die Leiden der armen Genoveva. Zuerst wollen wir auf der Bühne immer doch von dem concreten Vorgang an sich gefesselt sein, und dieser stellt im „Diamant“ das Ansinnen an uns, unsere ganze Erwartung auf den Unterleib eines spitzbübischen Hebräers, der das Kleinod verschluckt hat, und auf den Moment zu spannen, wo es der Natur gefallen wird, es wieder an das Tageslicht zu fördern; im „Rubin“ aber sollen wir statt den Edelstein in einem Menschen vielmehr einen Menschen im Edelstein suchen: die Prinzessin Fatime, die durch die Macht eines bösen Geistes in den rothen Demant gebannt ist. Theatralisch ist Beides unmöglich! Die unsichtbare Hand Gottes wird im „Diamant“ zum unsichtbaren Walten der Verdauung, die von dem Willen des Menschen ebenso wenig abhängt wie jene: von dem Willen des Menschen, der im Drama nun einmal die Quelle aller Voraussetzungen und Verwicklungen ist! Im „Rubin“ aber sollen unsere Sinne das Kunststück fertig bringen, ein Wesen, für menschlich leibhaft zu halten, das in einem winzigen Edelstein Platz findet! Unsere Phantasie läßt uns zuversichtlich im Stich, denn die reale Welt der Bühne thürmt sich ihr in den Weg. Wir können uns Fafner als Drachen, Alberich als Schlangenwurm denken — aber es ist schon mißlich, wenn dieser sich für unsere Augen in eine Kröte verwandelt. Und doch ist dieser Gestaltentausch nur an einige Augenblicke gebunden,

und die Nebelwelt der Mythe macht ihn uns im Bunde mit der Macht des Tones faßbar. Aber im hellen nüchternen Sonnenschein einen Rubin in der Hand eines Jünglings zu sehen und sich sagen zu sollen, darin sitze die Prinzessin — das bringe fertig wer mag. Theatralisch richtet es sich ohne Gnade; Hebbel hat sein hartnäckiges Bestehen auf der Aufführung des „Rubins" mit einem kläglichen Mißerfolg büßen müssen, und auch in Eugen d' Alberts gleichnamiger feiner Oper, die textlich Hebbels Spuren treulich folgt, kommen wir trotz der Hülfe der Musik darüber nicht hinweg. Sind aber die Vorgänge als solche undramatisch und untheatralisch, entbehren sie des romantischen Reizes, der uns an sich völlig Genüge thut und uns eine „Idee" und eine Räthsellösung gern entbehren läßt, ist die Symbolik nur für den wissenden Dichter und nicht auch für den ahnungslosen Zuschauer vorhanden — was bleibt? Ein Geist ohne Leib hier und ein formloser Leib dort, in welchem der Geist sich nicht wiederspiegelt. Beides zusammen aber, untrennbar verbunden, macht erst das Kunstwerk aus: im andern Falle haben wir nur Theile vor uns, die ein jeder für sich genommen die Anlage zum Höchsten verrathen können und die doch nur Theile eines Leichnams sind. Solch ein Leichnam ist auch die „Genoveva". Man möchte über die Lebenswärme jammern, die an sie verschwendet ist; man bewundert die Schönheit dieser Linie, die Kraft und Fülle jener Glieder — aber man thut es mit der Ruhe des Anatomen, und wir kennen die Krankheit, die dies Leben schon im Keime zerstört hat.

Nun aber betreten wir den festen Boden der Wirklichkeit: mit „Maria Magdalene", der zweiten dramatischen Großthat des Dichters, und einer, die ausreichen würde, ihm in der Geschichte des deutschen Dramas für alle Zeit einen Ehrenplatz zu sichern. In Paris beendete er das Werk im December 1843, und eben in der Abgeschiedenheit und Ferne mochte ihm, wie es das Gesetz des Gegensatzes so oft mit sich bringt, das Bild, das er malen wollte, nur desto heller vor der Seele brennen. Wie viel kam aber auch zusammen, um es zum Vollkommenen zu runden! Sein eigner Vorsatz, einmal alle Seitenblicke des

Gedankens und der Reflexion bei Seite zu laſſen; ſeine Erfahrungen im Hauſe des Münchener Tiſchlers Schwarz, deſſen Sohn, der Bruder ſeiner Beppi, als Dieb in den Kerker wandern mußte; Eliſens Leid; ſeine eigne trübe Jugend, das häusliche Elend in Weſſelburen, das er nur um ein Weniges zu heben und zu adeln brauchte, um die Stimmung zu erzeugen, aus der die Tragödie geboren werden mußte. So unfroh iſt Alles, ſo herb und erbarmungslos. Hier durften und konnten die Saiten des Humors nicht erklingen, hier waltete kein Märchenzauber, hier reckte ſich die Phantaſie nicht bis zur Himmelsdecke empor und rief den Ewigen zum Mitſpielen aus den Wolken. Das Wunder, dem Hebbel ſich ſo gern neigte, das ihm aber künſtleriſch nie Stand hielt, fand hier keine Stätte. Hier waltete Nichts als der Geiſt der Wirklichkeit, wie er in den bürgerlich engen Stuben daheim iſt, und dumpf und lichtlos wie er ſollte das tragiſche Schickſal der Menſchen geartet ſein, die in dieſem Druck von Giebeln und Dächern, in dieſer ſittlichen Stickluft leben müſſen. Eine bürgerliche Tragödie ſollte es werden, und dazu genügte die Mode der Zeit nicht, das Kleid, die Friſur. Nicht aus dem Walten der freien Natur, wie in jedem andern unbürgerlichen Kunſtwerk — aus den beſonderen Begriffen der niedren Stände von Gott und Tugend, Recht und Ehre, aus der „ſchrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einſeitigkeit“ ſollte der tragiſche Conflict entkeimen, und keine banalen Aeußerlichkeiten, Geldmangel oder was ſonſt, abſtellbare Calamitäten alſo, ſollten ihm den Charakter der Nothwendigkeit rauben. Mit ſolchen Gedanken ging er ans Werk, und was er ſchuf, war ein echtes, erſchütterndes Drama, nach „Kabale und Liebe“ das erſte bürgerliche Trauerſpiel der Deutſchen. Es trat nicht wie jene große Dichtung vom Genius der Zeit ſelbſt geführt auf den Plan, es entbehrt des hiſtoriſchen Stempels und jener glühenden Leidenſchaft, die auch die ärmlichſte Bretterbude noch vergoldet, ihm mangelt alle und jede „Schönheit“, es trägt uns nicht auf den Fittigen einer rauſchenden Rede über den Kerker der menſchlichen Gefühle hinweg, den es uns zu unſerem Entſetzen erſchließt, es laſtet vielmehr ſchwer, bleiſchwer — aber es zeichnet das enge Leben ſeiner Menſchen mit knapperen Strichen

in noch realistischerer Wahrheit als Schillers Werk, und es ist (bis auf einen einzigen, allerdings wichtigen Punkt) in den inneren und äußeren Vorgängen von einer unantastbaren dramatischen Folgerichtigkeit und Proportionalität und einer nicht minder guten theatralischen Technik. Das Eindämmen der Reflexion, das freie Walten der Anschauung hatte auch in dieser Beziehung herrliche Früchte getragen.

Der oft erörterte wunde Fleck des Ganzen hängt aber mit der Neigung des Dichters, aus der Liebe ein Problem zu machen, wieder auf das Engste zusammen und ist leider ebenso unheilbar wie unentschuldbar. Die Tochter des Tischlermeisters Anton, eines Mannes, der das Leben wie ein Atlas trägt, eines Fanatikers der Ehre, hat einen Jugendfreund geliebt und sich, als er die Universität bezogen und Nichts wieder von sich hören lassen, halb aus Trotz, halb um dem Spott der kleinen Stadt und dem Zureden der Mutter zu entgehen, einem Andern verlobt: einem kalten, niederträchtigen Rechner, der auf das kleine Vermögen ihres Vaters speculirt, einem gewissen Leonhard. Da kommt der Geliebte plötzlich zurück, die alte Liebe flammt im Herzen des Mädchens auf, und da der kalt berechnende Bräutigam von seinem Rivalen Gefahr für sich wittert und er die Braut auch durch das letzte Band unauflöslich an sich knüpfen will, vermag er sie, sich ihm hinzugeben, vollkommen kalt, ohne jede Regung der Leidenschaft — nur um ihm oder sich selbst zu beweisen, daß sie den Andern nicht mehr liebe, oder diese Neigung zu ersticken, wenn sie wirklich noch nicht erloschen sein sollte. Man braucht hierbei kaum zu verweilen — jedes gesunde Gefühl wird nicht nur die Nothwendigkeit dieses Opfers, es wird sogar seine Möglichkeit leugnen. Hebbel glaubte zwar, Clara sei nicht sowohl vom geraden Wege gewichen als vielmehr gewaltsam von ihm herausgedrängt und -gestoßen — o nein, sie hat sich mit einer Schnelligkeit und einer Gewissenlosigkeit von ihm fortbegeben, die ihr Charakterbild, wie es dem Dichter vorgeschwebt hat, ganz bedenklich entstellt. Wo wäre denn der unwiderstehliche Zwang, dem sie verfallen wäre? Auf der einen Seite stehen warnend und schützend ihre Mädchenscham, die un-

erbittliche Ehrliebe des Vaters, ihr eigner, ſchwerer Sinn, ihre eigene Rechtſchaffenheit, ihre Abneigung gegen ihren Verlobten, ja ſogar die Abneigung des Vaters gegen dieſen, die ihr doch unmöglich entgangen ſein kann. Was hätte es alſo verſchlagen, wenn ihr Verſpruch mit Leonhard rückgängig geworden und die Liebe zu ihrem Secretär unbezwingbar geweſen wäre? Wiegt denn das Gerede, das ſich an ein zerriſſenes Verlöbniß knüpft, alles Andre auf? oder die Rückſicht auf die ſchwache Mutter, die im Hauſe doch nur eine Null iſt? Oder was? Ein gewiſſer Trotz? Aber ſelbſt dann würde ſie ſich wild und heftig geberdet haben, und Leonhard würde keine Gelegenheit zu der Beobachtung gehabt haben, daß ſie an jenem Abend kalt wie der Tod gegen ihn geweſen ſei. Das iſt es, und darüber iſt nicht hinwegzukommen. Ein elender Gedankenproceß, der nirgends weniger am Platze war, hat das unſelige Mädchen zu Fall gebracht, nicht die Allgewalt der Liebe, die Gretchens ganzes Weſen füllt, kein ſinnlicher Rauſch, keine verliebte Schwäche, ein Calcul, der ebenſo häßlich wie pſychologiſch und dramatiſch ſchwach iſt und der ihr alle Sympathie rauben müßte, wären nicht die Folgen, die ſie damit auf ſich genommen, ſo fürchterlich und die Schilderung ihres Jammers ſo unſagbar ergreifend, daß uns das tragiſche Mitleid von ihrem erſten Auftreten bis zu ihrem Todesweg zum Brunnen an ihrer Seite läßt. An dieſer Klippe vorüber, und Alles iſt vollkommen, ebenſo groß wie zart und durch keinen Flecken mehr getrübt. Nicht einmal der Gedanke des Anſtößigen kommt uns. Der Schmerz, der in poetiſcher Verklärung das arme Gretchen, dem die gleiche Schande droht, auf die höchſte Höhe des Dramatiſchen hebt, adelt auch, tragiſch verſchärft, das Geſchick der unglücklichen Clara. Ein einziges Mal möchte es ſcheinen, als könnte es ſich noch aufhellen. Der Secretär hat zwar bei der erſten Kunde von ihrem Fall das troſtloſe Wort geſprochen: „Darüber kann kein Mann hinweg!“, ein Wort, das er bald bereut: er will den Schurken über den Haufen ſchießen und ihr dann die Hand reichen. Schon will uns der Gedanke peinigen, die Handlung hätte eine andre Wendung nehmen müſſen, wäre jenes Wort nicht gefallen, aber es iſt

ein Irrthum, denn Claras Charakter macht den glücklichen Ausgang selbst unmöglich.

> „Und wenn — Könntest du *selbst* darüber hinweg? Hättest du den Muth, eine Hand zu fassen, die — Nein, nein, diesen schlechten Muth hättest du nicht! Du müßtest dich einriegeln lassen in deine Hülle, wenn man dir von außen die Thür öffnen wollte!"

So thut denn der Himmel nur das, was in den Gemüthern dieser Menschen vorgezeichnet ist, als er die Kugeln der Duellanten so lenkt, daß Beide den Tod davon tragen. Die äußeren in diesem Punkt immerhin zufälligen Ereignisse besiegeln nur die seelischen Dispositionen, sie schaffen den Personen des Dramas keine Zustände, die diese selbst nicht wollen. Und so bleibt auch für die Heldin der Tragödie keine Wahl. Sie sieht den strengen Vater vor sich. Das Verbrechen, das der Sohn begangen haben soll, hat ihn schon aus den Fugen gebracht — wie wird er die Schande der Tochter ertragen? Wie? Sie weiß, was er thun wird:

> „In dem Augenblick, wo ich bemerke, daß man auf Dich mit Fingern zeigt, werd' ich — mich rasiren, und dann, das *schwör' ich dir zu*, rasir' ich den ganzen Kerl weg. Du kannst sagen, es sei aus Schreck geschehen, weil auf der Straße ein Pferd durchging, oder weil die Katze auf dem Boden einen Stuhl umwarf oder weil mir eine Maus an den Beinen hinauflief. Wer mich kennt, wird freilich den Kopf dazu schütteln, denn ich bin nicht sonderlich schreckhaft, aber was thut's? Ich kann's in einer Welt nicht aushalten, wo die Leute mitleidig sein müßten, wenn sie nicht vor mir ausspucken sollen."

Das zeigt ihr den Weg. Das war kein leichtsinniges Wort. Es war ein Schwur, und Meister Anton ist ein frommer Christ. Sie will den Vater nicht zum Selbstmord treiben, und darum nimmt sie die Sünde auf sich. Als ihr letzter Anker gerissen, als der schändliche Leonhard, der ihres Bruders Verhaftung als Vorwand genommen, um mit ihr zu brechen — natürlich! denn er hat inzwischen erfahren, daß Meister Anton keinen Heller mehr im Vermögen hat — ihr frank und frei erklärt, er habe sich bereits anderweitig gebunden, da ist es beschlossen. Des zurückgekehrten Bruders Worte („Wärst du's gewesen, er hätte sich umgebracht") überwinden ein letztes Schaudern vor der That;

sie geht, um ihm Wasser vom Brunnen zu holen und — kehrt nicht zurück. Die Kette, die sie, nachdem das erste Unglück einmal geschehen, ins Verderben zieht, ist festgeschlossen.

Besteht aber auch das wichtigste ihrer Motive, die Denkart des Vaters, vor dem aesthetischen Gefühl? Vollkommen, wenn man nur nicht verkennen will, daß die harte Kruste seines äußeren Menschen von warmen Wallungen heimlich unterströmt wird, und daß er weicher ist, als er scheinen möchte. Man höre ihn die rührende Geschichte von seinem guten Meister erzählen, der dem Lehrjungen hinter dem Rücken seiner Frau einen Schinken für die Mutter mitgiebt; von diesem Meister, dem der dankbare Anton später selbst sein Hab und Gut freudigen Herzens geopfert! Man höre ihn sein wieder genesenes Weib begrüßen, um einen Blick in sein Herz zu thun! Nur sitzt es tief, tief verborgen und darf um Alles nicht in Miene und Stimme zur Schau getragen werden! Dem Verlobten seiner Tochter schildert er sich selbst ab:

> „Ich bin so wenig, wie er, als borstiger Igel zur Welt gekommen, aber ich bin nach und nach einer geworden. Erst waren alle die Stacheln bei mir nach innen gerichtet, da kniffen und drückten sie alle zu ihrem Spaß auf meiner nachgiebigen glatten Haut herum und freuten sich, wenn ich zusammen fuhr, weil die Spitzen mir in Herz und Eingeweide drangen. Aber das Ding gefiel mir nicht, ich kehrte meine Haut um, nun fuhren ihnen die Borsten in die Finger, und ich hatte Frieden."

Er ist also nur aus Nothwehr so hart und rauh — und weil er das ist, weil er selbst unter den Lasten des Lebens so furchtbar leidet, darum sieht man es ihm nach, daß er Andern zur Geißel wird, ohne es zu merken. Wie Otto Ludwigs Erbförster intellectuell, so ist Meister Anton sittlich bornirt. Die äußere Ehre ist ihm ein Allerheiligstes, das ihm unverletzlich dünkt — wer sie verwundet, trifft ihn in's Herz des Lebens. Die harmlose Thatsache, daß ein Gerichtsdiener ihn im Wirthshaus zum Anstoßen auffordert, empört ihn derart, daß er dem Manne die gröbsten Beleidigungen sagt — und warum? nur weil dem Amt des Häschers in der Schätzung des kleinen Bürgerthums ein Makel anhaftete, der in unserm heutigen militärisch organisirten Staatsleben längst verloren gegangen ist. Armenvögte, Gerichts-

diener und Büttel galten dem ehrſamen Handwerker als Anverwandte des Henkers; wer ſich dazu hergeben konnte, Andern die Freiheit zu nehmen oder ſie von Amtswegen zu züchtigen, waren es gleich die ärgſten Verbrecher, der mußte echtlos ſein wie der Gevatter Fallmeiſter, zu deſſen ſchaurigem Amt ſich auch kein freier und ehrlicher Mann drängen würde. Das iſt Meiſter Antons Grimm über die Zudringlichkeit des „Mannes im rothen Rock mit blauen Aufſchlägen“, der ſich an dem auf ſeine Ehre ſo ſtolzen Alten dafür ſo bitter rächt! Karls Verhaftung verfinſtert und erſchüttert ihn ſo, daß er gar nicht dazu gelangt, den Ausgang der Unterſuchung abzuwarten. Das Schwärzeſte ſieht er voraus, will er vorausſehen; er capricirt ſich auf das Unglück, als habe er ein Anrecht darauf, er ſchwelgt in der Verzweiflung und im Voraus ſchon in der Rache, die er an dem ungerathenen Sohne nehmen wird. Er malt ſich mit grauſamer Wolluſt den Augenblick aus, da der arme Burſche Abends vor Lichtanzünden mit geſchorenem Kopf das Zuchthaus verläßt und zum erſten Male wieder in die alte Stube tritt, und zähneknirſchend ruft er aus:

> „Und ob ſie ihn zehn Jahre behalten, er wird mich finden, ich werde ſo lange leben, das weiß ich, merk' Dir's, Tod, ich bin von jetzt an ein Stein vor deiner Hippe, ſie wird eher zerſpringen, als mich aus der Stelle rücken.“

Und doch iſt ſein wilder Junge, der Liebling der Mutter, unſchuldig: die wahnſinnige Frau des Kaufmanns Wolfram hat die Juwelen verſteckt, die jener geſtohlen haben ſollte! Ja, der Alte geht noch weiter — er ſchwelgt im Voraus ſogar ſchon in der für ihn doch völlig problematiſchen, ja ganz unwahrſcheinlichen Schande der Tochter, er lobt in fürchterlicher Ironie ihr hübſches Geſicht und giebt ihr ebenſo ironiſch den Rath: „Werde — du verſtehſt mich wohl, oder ſag' mir, es kommt mir ſo vor, daß du's ſchon biſt“. Hier empfinde ich ein Zuviel. Woher und wozu dies Wort? Wie nun, wenn Clara unſchuldig wäre, wie er im tiefſten Herzensgrund doch glaubt und glauben muß? Wozu der Schwur an der Leiche der Mutter, daß ſie „das ſei, was ſie ſein ſolle“? Das iſt aber auch der einzige pſychologiſch unſtich-

haltige Moment, und faßt man alle Einzelzüge des Mannes zum Bilde zusammen, so ergiebt sich ein zwar barockes, aber im Grunde durchaus wahres Conterfei des ehrgewohnten, strengen Bürgers, der über den sittlichen Horizont seines Städtchens nicht hinaus sieht. Gewiß: dieser Horizont ist eng und trübe, und Meister Antons Urtheil ist nicht das Urtheil der Welt; aber „Maria Magdalene" ist eben auch ein „bürgerliches Trauerspiel". Im Grunde ist der alte Miller nicht anders als dieser Tischlermeister geartet, nur daß bei Schiller alles fatter und voller als bei dem kargen, gewaltsamen Hebbel erscheint. Auch ist die Ehre das Palladium des Bürgerthums, und was Meister Anton von seinen Kindern erwartet, fordert jeder gute Familienvater von den seinigen nicht minder. Daß auch das Erbarmen zur sittlichen Pflicht werden kann — das zu begreifen, läßt das „in der Einseitigkeit gebundene Leben" des starren Alten nicht zu, und wäre er Gretchens Vater, wir würden ihn vielleicht verwünschen, daß er sein Kind „auf den Weg des Todes hinausweist". Das wirft der Secretär dem Graukopf in der Schlußscene des Dramas vor — aber gab es, wenn man sich Claras Schuld in die Gedanken ruft, einen andren Weg? Der Alte weiß zwar nicht, wie kalt und ruhig, wie zwang- und nutzlos sie dem Leonhard ihre Ehre geopfert — wir aber wissen es, und wir sehen für die Aermste, so schmerzlich wir sie beklagen, keine andre Rettung als den Tod. Der Sinn des Vaters stellt der Heldin darum nur die tragische Forderung dar. Er will nichts anders, als was sie thun muß, und es ist meines Erachtens von Hebbel nicht klug gewesen, daß er das Gleichgewicht der ganzen Tragödie am Ende selber in's Wanken gebracht und Gesichtspunkte in das Stück hineingetragen hat, die darin keinen Platz haben durften. Um so weniger, als er selbst seiner Freude darüber Ausdruck gegeben, daß in diesem Drama alle Personen auf ihre Weise „Recht haben". Aussprechen mochte der Secretär mit knappen Worten immerhin, worin ihre tragische Collision bestanden, aber zu einer Anklage gegen den Alten durfte seine Rede nicht werden. Meister Anton übertreibt Alles, was er thut, und seine Gegenwart müßte jedem harmlosen Menschen zur Last wer-

den — aber Recht hat er doch, wenn er seine Tochter vor der Schande mit dem Preis seines eigenen Lebens bewahren möchte, Recht für sich und für sie.

Und so fest der dramatische Bau, so geschlossen ist der theatralische. So einfach, so schmucklos schiebt sich das düstre Bild an uns vorbei, in so strengen Linien, in allen Détails so zweifellos deutlich! Das, was in die Geschicke aller Menschen von außen eingreift, das Zufällige also, verzahnt sich mit ihrem eignen Wollen und Thun fortgesetzt so vollkommen, daß die innere und äußere Welt wie zwei Räder in einander greifen: das wahre Geheimniß der dramatischen Bewegung. Das Schicksal schiebt die Personen nie bloß äußerlich weiter, und diese thun wiederum Nichts, was das Schicksal nicht besiegelte. So kehrt auch König Duncan in Macbeths Schloß ein, als die Hexen diesem sein geheimes Trachten auf der Haide prophezeihend gedeutet; so bindet der Himmel den Friedländer auf das Bündniß mit dem Schweden und macht ihm jede Umkehr unmöglich. Und welch' eine Wahrheit in dieser Einfachheit! Wie sind die gemessenen theatralischen Linien mit Leben und Wärme gefüllt! Diese weichherzige, leidgewöhnte, fromme Mutter! Dieser stürmische Sohn mit dem abenteuernden Sinn! Und welch' haarscharfe Zeichnung ist aus dem Lumpen, dem Cassirer Leonhard geworden? Steht er nicht fast appetitlich in seiner reinlichen Schlechtigkeit da, mit dem blassen Antlitz, dem suchenden Auge, den schmalen Lippen, der ganzen, ruhigen, fast würdigen Haltung? Und wie viel Jugendlust und Freude verbirgt sich in den Worten des Secretärs — verbirgt sich mehr, als daß sie sich äußerte. Das gestattete der Ton der Dichtung nicht, das verwehrten die Situationen, das wäre dem Schöpfer des Dramas selbst unmöglich gewesen. Ein Lichtstrahl, der ahnungsvoll und sehnsuchterweckend in die dumpfe Finsterniß dringt — das konnte er malen; von dem hellen Jubel des Daseins wußte und hatte er in dieser Tragödie Nichts zu künden. Das kam hinzu, „Maria Magdalene" zum Meisterwerk zu stempeln, und als solches wurde es bald überall erkannt und gepriesen. Nur die Bühnen sträubten sich aus Gründen der Prüderie gegen die Aufführung — leider. Selbst der Crelinger

ſchien die ſchwangre Heldin bedenklich, und ſie beſchwört den Dichter inſtändig, ſeinen Genius die gewieſenen Wege der Bühnenconvenienz gehen zu laſſen, damit er nicht auf einſamen Irrpfaden zu verkommen brauche. Man vergleiche den „Briefwechſel“. Hebbel knirſchte und trauerte. Mit vollem Recht berief er ſich auf Gretchen als auf eine der reinſten Geſtalten der Poeſie; und von Clärchen, der „Dirne eines Grafen, den ſie nie beſitzen könne“, meinte er in den „Tagebüchern“, die dichteriſche Behandlung habe den Charakter und das Verhältniß ſo geadelt, daß nur diejenigen Anſtoß daran nehmen könnten, denen auch bei Rafaels Madonnen allerlei einfällt. Der Bedeutung des Werkes mußte denn auch der Widerſtand weichen. Hebbel hat „Maria Magdalene“ öfter mit Augen geſehen, und mit Erſchütterung gedenkt er einer Vorſtellung im Wiener Burgtheater mit Anſchütz als Meiſter Anton und ſeiner Frau als Clara, die ein „zerfleiſchtes Herz auf eine mich ſo erſchütternde Weiſe bloßlegte, daß ich für ſie zitterte und bebte“. (Tagebücher II, 9. Mai 1848.)

Führt uns aber das ganze Werk nicht recht deutlich vor die Seele, wie wenig die Reflexion künſtleriſch auszurichten vermag? Das Geſtaltenſchaffen und -bilden hat ſo gar Nichts mit ihr zu thun, es müßte ſich denn um die Erzeugung eines Homunculus handeln, der zwar alle ſublimſten Eigenſchaften eines Menſchen in feinſtem Extract in ſich vereinigen kann, vom leibhaften Weſen des Menſchen aber keine Faſer zu beſitzen braucht. Hebbel ſtellte in ſeinem Vorwort zu „Maria Magdalene“ (1844) eine ganze Theorie des bürgerlichen Trauerſpiels auf, aber gerade gegen ſeine mit dem größten Verſtande entwickelten Grundſätze fehlt er in ſeinem Werke oft, während das, was er unerörtert läßt, die ſinnlich dargeſtellte Welt dieſes Kleinbürgerthums, das gerade in den ſich am Einfachſten gebenden Charakteren am claſſiſcheſten zur Geltung kommt, die unwiderlegliche Schöpfung des ungrübleriſchen Genius iſt. Gehören doch zu den Forderungen, die er in der dem Drama beigefügten Abhandlung aufſtellt, u. A. die, daß der Conflict des „bürgerlichen Trauerſpiels“, nicht nur ein individuell bedingter, ſondern ein allgemein-menſchlich nothwendiger ſein, die Menſchen des bürgerlichen Dramas aber wie Menſchen

ihres Standes reden sollen — denn auf das Letzte laufen folgende Sätze hinaus: „ . . . . . Unsre Poeten glaubten, wenn sie sich einmal zum Volke herunieder ließen, weil ihnen einfiel, daß man doch blos ein Mensch sein dürfe, um ein Schicksal und unter Umständen ein ungeheures Schicksal haben zu können, die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlorenen Stunden befaßten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln oder auch durch stöckige Bornirtheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinab drücken zu müssen. . . . . Dies war nun womöglich noch schlimmer, es fügte dem Trivialen das Absurde und Lächerliche hinzu und obendrein auf eine sehr in die Augen fallende Weise, denn Jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, deren sie sich ebenso gut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflücken und nicht aus dem Meere fischen, sondern daß der Handwerker sie sich in seiner Werkstatt, der Pflüger sie hinter seinem Pfluge zusammen liest, und Mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß diese simplen Leute sich, wenn auch nicht auf's Conversiren, so doch recht gut auf's lebendige Reden, auf das Mischen und Veranschaulichen ihrer Gedanken verstehen. . . . . Hiernach wäre denn auch bei meinem Stück allein zu fragen, nicht aber nach der sogenannten „blühenden Diction", diesem jammervollen bunten Kattun, worin die Marionetten sich spreizen, oder nach der Zahl der hübschen Bilder, der Pracht-Sentenzen und Beschreibungen und andren Unter-Schönheiten, an denen arm zu sein die erste Folge des Reichthums ist."

Vortreffliche Grundsätze, denen man in jedem Worte beitreten kann. Aber wie wenig Hebbel selbst sie befolgt, ist in Bezug auf den ersten Punkt bereits hinlänglich klar gelegt. Statt eines Menschengeschicks, das aus der bürgerlich engen Sphäre in jedem Gliede mit Nothwendigkeit hervorwachsen müßte, giebt er uns einen ganz einzigartigen, nur durch eine unmögliche Voraussetzung zu Stande gebrachten Fall und zeigt sich sowohl für den Mangel seiner Motivirung wie für die dadurch hervorgerufene Verfälschung des Themas völlig blind. Denn rein wäre dies in

der Darstellung erst aufgegangen, wenn auch die Macht, die Clara in's Verderben gestürzt, unwiderstehlich und unbesiegbar gewesen wäre: wie es die Liebe, wie es jede große Leidenschaft ist. Und statt seine Menschen entweder in den befangenen dürftigen Ausdrücken ihres Standes reden zu lassen oder doch ihre Rede bildnerisch so zu entfalten, wie es ihrem Seelenleben entspräche, legt er ihnen manches Wort in den Mund, das nur der Dichter „aus seinem eignen Schatze vorgestreckt haben" kann. „Ich trage einen Mühlstein wohl zuweilen als Halskrause, statt damit in's Wasser zu gehen — das giebt einen steifen Rücken!" — „Mein Schlaf hat den Gaukler verabschiedet und einen Propheten in Dienst genommen, der zeigt mir mit seinem Blutfinger häßliche Dinge, und ich weiß nicht, wie's kommt, Alles scheint mir jetzt möglich". — „Bei solchem Wetter fallen die Eulen aus dem Nest, die Fledermäuse bringen sich um, weil sie fühlen, daß der Teufel sie gemacht hat, der Maulwurf bohrt sich so tief in die Erde ein, daß er den Weg zurück nicht mehr findet und jämmerlich ersticken muß, wenn er sich nicht bis zur andern Seite durchfrißt und in Amerika wieder zum Vorschein kommt. Heute thut jede Kornähre einen doppelten Schuß, und jede Mohnblume wird noch einmal so roth wie sonst, wenn auch nur aus Scham, daß sie's noch nicht ist." — „Eine Rebellion im Kopf, wo man Wurm nach Wurm gebiert und Einer den Andern frißt und in den Schwanz beißt, ist die schlimmste von allen!" — Das sind die alten Verirrungen! So reden in Wirklichkeit weder Meister Anton noch der Secretär noch Leonhard; so *empfinden* sie auch nicht. Der Dichter ist es, der seine Empfindung so verfälscht und sie gewaltsam verrenkt seinen Gestalten aufzwingt. Eine „blühende Diction" kann man diese Redekunst freilich kaum nennen, denn sie *blüht* nicht; aber sie ist voll von Beulen und Auswüchsen und ebenso undramatisch wie jene, „ein jammervoller bunter Kattun, worin die Marionetten sich spreizen," oder besser ein unheimlich groteskes Maskencostüm, in dem die Menschen sich befangen fühlen, in dem sie reden, was sie ihrer Natur nach nicht müßten, scheinen wollen, was sie nicht sind. Aber es umschlottert sie doch nur lose. Man reiße es ihnen ab, um sich

ihrer ganz zu erfreuen, um sich zu überzeugen, daß wir es in diesem trotz Allem so genialen Stück wirklich nicht mit Marionetten, sondern mit Menschen und den Gebilden eines großen Dichters zu thun haben.

Das läßt sich leider von einem andren Drama nicht sagen, dem schlechtesten, das Hebbel geschrieben, und einer der monströsesten Schöpfungen der neuen Literatur überhaupt, der „Julia". Der Dichter ging eben im Zickzack. War er in „Maria Magdalene" der Natur näher gekommen als bisher, so entfernte er sich in der „Julia" weiter von ihr als je. Hier fehlt Alles, was den Menschen macht. Die Anschauung ist verschwommen, so daß trotz der ausschweifendsten Selbsterklärungen keine einzige dieser Personen ein kenntliches Antlitz trägt, die Empfindung, wenn sie überhaupt vorhanden ist, unmöglich, der sprachliche Ausdruck zur Caricatur entstellt. Künstlich erhitzen sich diese tollen Geschöpfe selbst, aber nicht ein Hauch von Lebenswärme geht von ihnen auf uns über. Dazu fehlt es an einem ordentlichen dramatischen Proceß — die Handlung entwickelt sich nicht, das eigentliche Drama liegt vor dem Stück; was wir mit ansehen und anhören müssen, sind nur Erklärungen verrückter Situationen und Menschen. Es ist, als ob Maximilian Klinger wieder lebendig geworden wäre und sich einige Phrasen des neunzehnten Jahrhunderts angeeignet hätte, so qualvoll verzerrt stellt sich uns das Ganze dar, das Product eines kreißenden Verstandes wie „Sturm und Drang" es ist — nur daß diesem immer noch etwas mehr Leidenschaft als der „Julia" beigemischt ist. Und auch diesem Drama glaubte Hebbel eine Rechtfertigungsschrift mit auf den Weg geben und sehr umständlich auseinandersetzen zu müssen, daß der Vorwurf, unmoralisch zu sein, es mit Unrecht treffe! Vielleicht, wenn damit nur viel gewonnen wäre! Daß Graf Bertram, ein junger Mann, der seine Kräfte in noblen Passionen aller Art bis auf den letzten Rest aufgebraucht hat, nicht wie viele seines Gleichen noch eine Staatscarrière einschlägt, eine Frau nimmt und einen Namensträger in's Leben ruft, daß er vielmehr den Frevel, den er an sich selbst begangen, erkennt und dafür büßen will, ist gewiß löblich. Er mag weder ein Amt verderben noch ein Mäd-

chen mit ſeinem ſiechen Leib unglücklich machen. Einmal hat er ſich ſchon mit dem Gedanken getragen, ſich ſelbſt aus der Welt zu ſchaffen (à propos: wo bleibt hier die von Hebbel ſo ſehr betonte Moral?), aber er verlor das Spiel, das er mit dem Selbſtmord getrieben: er legte zwei Piſtolen, eine geladene und eine ungeladene, vor ſich auf den Tiſch, wählte blind, ſetzte den Lauf an die Schläfe und drückte ab — aber ſiehe da, er hatte die ungeladene ergriffen, er lebte; die andere aber mußte ſein Bedienter zum Fenſter hinaus feuern. Sein Daſein verlängerte ſich alſo nur durch den Ausgang jenes frivolen Todesglücksſpiels — ihn ſelbſt trifft kein Verdienſt dabei; hätte er die geladene Piſtole genommen, dann läge er längſt im Grabe und moderte. Immerhin aber ſoll es ihm gedankt werden, daß er, nun es einmal ſo gekommen, der Hoffnung lebt, daß der Himmel auch noch mit einem corpus vile heilſam experimentiren könne. „Was bleibt dir?“ fragt er ſich in der ſechſten Scene des erſten Actes. „Nichts als die Hoffnung, daß es vielleicht noch irgendwo ein Loch in der Welt giebt, wo ein Kerl wie du, der nur noch Ding iſt, hineingeſtopft werden kann, wie ein Fetzen in einen Fenſterriß.“

Und dieſer Glaube trügt ihn nicht. Denn die Heldin tritt ihm in den Weg, die gefallene Tochter eines Signor Tobaldi, gefallen durch einen jungen Räuberhauptmann, der zu der Schandthat aus ganz verzwickten Motiven gekommen. Sein Vater nämlich, ein gewiſſer Grimaldi, hat einmal irgend eine Verſchwörung anzetteln wollen — was es damit für eine Bewandniß gehabt, erfahren wir nicht, trotzdem Tobaldi ein Langes und Breites darüber ſchwatzt — und dieſe Verſchwörung hat Tobaldi für eine Dummheit gehalten. Er hat dem Hohlkopf ſogar gedroht, ihn anzugeben — nur um ihn auf andre Gedanken zu bringen; er hat ſogar (Gott weiß warum!) viele einſame Spaziergänge gemacht, um Grimaldis Zerſtörungswuth von dem Vaterland auf ſich abzulenken — umſonſt. Endlich aber hat eine dritte Perſon den Revolutionär doch verrathen — er mußte flüchten, wird Räuberhauptmann, gefangen und geköpft. Nach ſeinem Tode übernimmt ſein Sohn Antonio ſein Handwerk, ein Jüngling, der nicht

zum Räuber erzogen worden ist, aber dazu wird, um seinen Vater zu rächen, zu rächen vor Allem an dem wunderlichen Tobaldi, der irrthümlich für Grimaldis Verräther gilt. Anstatt aber den Alten niederzustechen, entehrt er seine Tochter in einem chaotischen Gefühl von Rache und Liebe; die Liebe siegt, er will mit Julia, die von seiner Abkunft und seinem Gewerbe keine Ahnung hat, entfliehen — aber eine Wunde, tief genug, „um ihm für den Rest seiner Lebenszeit die Aderlässe zu ersparen," hält ihn vom Stelldichein zurück, er sinkt auf ein langwieriges Krankenlager — und Julia, die sich Mutter fühlt, sieht allein, verzweifelnd der drohenden Schande entgegen. Als man ihr nun gar die Ehre zudenkt, am Rosenfest als Marienjungfrau allem Volk das heilige Bild vorzutragen, entschließt sie sich kurz, auf eigne Hand das Vaterhaus zu verlassen, um den Geliebten, und als sie ihn nicht findet, den Tod zu suchen. Der soll sie gerade treffen, denn ein gewisser Pietro, „der Mann mit dem Messer," wie Julia ihn nennt, will ihr im Walde den Garaus machen — als Graf Bertram dazwischen tritt. Jetzt zeigt sich dem ausgekernten Menschen die That, die sein verpfuschtes Leben im Preise einigermaßen heben kann: er giebt sich für Juliens Verführer aus, macht sie zu seiner Gattin, bringt sie auf sein Schloß in Deutschland, und beschließt, als Antonio seine Julia dort findet, den Beiden, die sich immer noch lieben, auf gute Art Platz zu machen. „Ich will Gemsen jagen," sagt er, „so lange Gemsen jagen, bis ein unglücklicher Sprung mich zwingt, die Tiefe eines Abgrunds zu messen, aus dem man nicht einmal als Leichnam wieder heraufkommt! Keinen Monat soll's dauern." Ein sehr edelmüthiger Selbstmord, aber ein Selbstmord doch, und bei Licht besehen nm kein Haar besser oder tragischer als die Pistolenwette. Denn da Bertram Julia nicht liebt — welchen Werth hat sein „Opfer"? Seiner selbst, seiner elenden Leiblichkeit will er ledig sein, und er hat jetzt nur das Glück erlangt, mit der schönen Etiquette menschenfreundlicher Uneigennützigkeit bekleben zu können, was sich früher im nackteſten Egoismus schaustellte. Trotz seiner guten Vorsätze und trotz der Schätzbarkeit seiner Reue ist seine Moral also doch nicht die stichhaltigste. Und die Julias und

Antonios? Weder von ihrem Fall, noch von den Schickſalen, die ihn zum Räuber machen, ſoll hier die Rede ſein, denn es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Moral einer Dichtung nicht von dem moraliſchen Verhalten der einzelnen Perſonen abhängen kann. Aber Julia und Antonio tragen durchaus kein Bedenken, Bertrams mehr als deutlich bezeichnetes Opfer anzunehmen. Antonio verſpricht zwar über den Grafen wie über ſeinen Bruder wachen zu wollen, aber Angeſichts der nahen Ausſicht ſeines Todes, die er ihnen eröffnet, faſſen ſie doch ſchon Zukunftspläne, d. h. ſie erwägen, ob ſie künftighin noch glücklich ſein dürfen und können, und wir zweifeln keinen Augenblick, daß es ihnen vollkommen gelingen wird. Julia zumal, die die Hand des Grafen ſo raſch annimmt und ſich mit Antonios Verrath ſo leicht abfindet — ſie wird nicht ſo ſcrupulös ſein, ſich vor der zerſchmetterten Leiche ihres Gemahls zu ſcheuen. Als ſeine Erbin wird ſie ſich mit ihrem ſchönen Räuberhauptmann ſehr bald über ſeinen Tod zu tröſten wiſſen. Und Hebbel findet das offenbar ebenſo „moraliſch“ wie Bertrams Opfer, und das iſt das Unmoraliſche daran.

Stände aber die Moral des Stückes auch feſt wie Felſen — es bliebe aeſthetiſch doch ein Unding, denn es beleidigt nicht nur die Natur, ſondern mit ihr Convenienz und Geſchmack zugleich, und man ſpürt bei alledem heraus, daß dem Dichter die Darſtellung der vornehmen Welt, ihrer Sitten und ihrer Ehre ebenſo fremd war wie die des kleinbürgerlichen Lebens vertraut, ſo fremd, wie Italien und Deutſchland, die Schauplätze der Verwicklungen der „Julia“ und der „Maria Magdalene“ es ſind. Oder iſt es etwa natürlich, daß der hirnverbrannte Vater der entlaufenen Julia, der ſeine Tochter im Mund der Leute krank werden, ſterben und begraben läßt, Alles aus Schmerz und Wuth über ihre und ſeine befleckte Ehre, — iſt es natürlich, daß dieſer Herr von Rappelkopf ſeiner Tochter doch, als ſie ihm unerwartet vor die Augen tritt, nur mit kühler Ironie begegnet, und ihren vermeinten Verführer, ſeinen künftigen Eidam, anſtatt ihn mit dem Degen zu durchbohren, mit einigen harmloſen Worten ſeines Weges gehen läßt? Iſt es denkbar, daß ein Arzt, ein edler,

warmherziger Mann, auf diese Posse von Krankheit und Tod sein amtliches Siegel drückt? Ist es selbst in der verzweifeltsten Situation anzunehmen, daß ein junges Mädchen einem Manne, der die dreißig eben überschritten hat und dem Anscheine nach in voller Lebenskraft vor ihr steht, einem Manne, der ihr persönlich gänzlich unbekannt ist, in umständlichster Breite Generalbeichte ablegt, eine Beichte über Dinge, die dem Weibe selbst einem Graukopf zu bekennen Herzweh bereiten müßte? Und welcher Daemon hat dem Dichter die Gedanken im Kopfe und die Worte auf der Zunge verfälscht? Graf Bertram, die wandelnde Leiche, philosophirt über seinen zerstörten Leib: „Ist mir doch zu Muthe, als wüchsen aus meinem Fleisch die wüsten Disteln und Brennesseln schon heraus, die sich auf meinem Grabe brüsten werden — ich brauche mich nur nach Art der Todten auf den Rücken zu legen und die Augen zu schließen, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich ein wucherndes Beet voll Kirchhofsunkraut wäre." — „Hab' ich denn nicht vortrefflichen Mist aus mir gemacht? Hab' ich den Elementen, die dich (scil. seinen Diener Christoph) und deinesgleichen gewiß nicht ohne Magenweh verdauen können, nicht wacker vorgearbeitet? Wird ein Baum wie dieser hier nicht vielleicht, indem ich ihn dünge, noch einen letzten Schuß thun, so übermüthig keck, daß die Himmelsdecke erschrocken um tausend Meilen weiter zurückweicht, damit der schöne blaue Atlas, womit sie ausgefüttert ist, nicht Schaden nehme an irgend einem scharfen Zweig?" Von einem Subject, das solche Phrasen im Munde führt, wundert es uns allerdings nicht, daß es sich „wie eine vom Wind aufgeblasene Menschenhaut mit verklebter Mundritze" vorkommt, nebenbei bemerkt, der haarsträubendste und unsinnigste aller möglichen Vergleiche, vor dem ich in meinen Jünglingsjahren grübelnd wie vor einer Rune saß. Warum mit „verklebter" Mundritze? Dann kann dies Monstrum ja nicht athmen. Oder athmet es durch die Nase? Aber nein, das geht auch nicht, denn dann entweicht die Luft aus der „vom Wind aufgeblasenen Menschenhaut", und eben darum ist ja die Mundritze verklebt, weil das Ding sonst in sich zusammensänke und der abscheuliche Vergleich gar nicht mehr paßte. Aber dann müßte im Grunde

auch die Naſe verklebt ſein — und das giebt einen neuen Unſinn. Man ſieht, wohin man kommt, wenn man dieſer verrückten Bilderſprache nachſinnt. Und in dieſem Jargon reden alle Perſonen der tollen Komödie. Der einfachſte Gedanke wird übertrieben und verdreht, Jeder überbietet den Andern mit erzwungenen Paradoxen, und man muß ſich die Frage vorlegen, ob es denn möglich geweſen, daß man je an einigen kraftgenialiſchen Ausbrüchen oder Reflexionen etwa des „Fiesco“ habe Anſtoß nehmen können. Gegen den geſchmackloſen kalten Bombaſt der „Julia“ ſind ſie ja die Einfachheit und ſchöne Natur ſelbſt! Und zu ſo vielen Sünden kommt nun noch eine beleidigende Verletzung des Dramatiſchen, wie man ſie dem kühnen Dichter der „Judith“, dem bewunderungswürdigen Bildner der „Maria Magdalene“ gar nicht zutrauen ſollte. Die Menſchen reden und agiren gleichſam neben einander hin und an einander vorbei. Die Worte und Thaten der Einen fördern und erzeugen die Worte und Thaten der Anderen nicht — wie es doch ſein müßte. Ein Jeder führt ein fertiges Programm mit ſich, und es kommt dem Hörer vor, als löſten ſich die Perſonen in dem Vortrage deſſelben nur ab. Das zeigt ſich ſchon in der äußerlichen Vertheilung des Dialogs. In der erſten Scene hat der alte Tobaldi ſeinem Freunde, dem Arzt Alberto, ſein Verhältniß zu dem armen Grimaldi auseinanderzuſetzen, oder beſſer dem Publikum, denn an deſſen Stelle ſteht der Arzt, der denn auch nicht viel mehr thun kann als einige gleichgültige Zwiſchenfragen ſtellen. Dann hat ſich Graf Bertram den Hörern zu exponiren, und jetzt iſt ſein Bedienter ſein Opponent und Frager, d. h. ein ganz ſo überflüſſiger, als handelte es ſich um eine Doctorpromotion. Die große Scene Bertrams und der Julia ſchließt ſich an, d. h. dieſe erzählt ſo ausführlich wie möglich, was ihr begegnet, und Graf Bertram fragt, damit ſie Athem holen könne, gelegentlich dazwiſchen: „Warum?“ — „Mit einer Maske?“ — „Und?“ — „War das Ihr Fall?“ — „Und Sie hörten Nichts weiter von ihm?“, oder er gebraucht ſtatt der Frage einen Ausruf: „Armes Kind!“ — „Ich ahne“. Im Grunde beſteht nicht das geringſte Intereſſe des einen für den andern, und darum fehlt der Scene,

selbst der Schein der dramatischen Spannung. Den braven Entschluß des gebesserten Wüstlings, den Fetzen im Fensterriß zu spielen, kennen wir ja schon, und der Dichter thut Nichts, uns dafür zu erwärmen, daß Julia es ist, der seine Großmuth zu Statten kommen soll. Gerade diese Scene ist mit dem Nebeneinander ihres Dialogs und ihrer Interesselosigkeit so recht der Typus des Ganzen. Und sie steht leider nicht allein: denn das erste Zusammentreffen Julias (die inzwischen Gräfin Bertram geworden) mit ihrem Antonio im dritten Act überbietet sie womöglich noch. Welch' ein Feuer müßte aus der Berührung dieser beiden Menschen in solcher Situation emporzucken! Man denke doch: die verlassene Geliebte findet den Mann wieder, durch den sie in Schmach und Elend gerathen, den Mann, der sie immer noch mit derselben Stärke liebt wie sie ihn! Müßten jetzt die Leidenschaften nicht so wild aufeinanderplatzen, daß der tragische Ausgang unvermeidlich wäre? Statt dessen giebt Antonio bei dieser Gelegenheit seiner Julia zum ersten Male die Geschichte seiner Jugend, seiner Rache und Liebe zum Besten, Julia spielt die Fragerin und Ausruferin, und als sie Alles erfahren, fordert sie ihn auf, dasselbe zu thun, was sie selbst beschlossen hat, d. h. Alles bei'm Alten zu lassen. Selbst diese Scene hat also die Charaktere auch nicht um einen Zoll weiter gefördert! Und wenn nun auch der Graf sich den Beiden demaskirt und den Entschluß kundgegeben hat, ihnen nicht allzu lange lästig zu fallen, dann sind wir am Schlusse genau so weit wie am Anfang. Keine Ader schlägt uns stärker, wir kehren diesen „Menschen" den Rücken und haben kein anders Gefühl als das, in der unangenehmsten Gesellschaft ein paar Stunden verloren zu haben. So ist das Stück vom Wirbel bis zur Sohle unecht, ein einziger häßlicher Widerspruch gegen die natürliche und künstlerische Wahrheit. Eine danse macabre! Und selbst der Leichnam im Sarge ist ein falscher. Nur Theodor Rötscher gefiel es, wie der Briefwechsel ausweist. Er war eben doch ein Doctrinär.

Es versteht sich darum auch von selbst, daß die „Julia" für die Bühne völlig unbrauchbar ist. Herr von Küstner, Laube (der sich ihrer zu Hebbels Empörung hartnäckig erwehrte, trotzdem sein

Vorgänger Holbein sie angenommen) u. A. thaten sehr wohl daran, sie abzulehnen, und sie hätten noch besser gethan, wenn sie dem Dichter rückhaltlos ihre Gründe mitgetheilt hätten. Theatralische Schwierigkeiten bietet das Stück ja nicht — sie konnten der Abweisung also auch nicht als Vorwand dienen. Sein Apparat ist sogar so einfach wie möglich. Seine bodenlose Unwahrheit ist es, die es von der Bühne verweist. Nun könnte man dagegen mit einigem Recht einwenden, daß das Theater nicht der geeignete Ort ist, ein Kunstwerk auf seine Echtheit hin zu prüfen und daß bekanntermaßen eine ganze Reihe blendender, aber unstichhaltiger, verlogener Komödien sich dort fortgesetzt behauptet und eine immer neue Augenblickswirkung erzielt — elende Machwerke zum Theil, die mit der Kunst nichts zu thun haben. Das ist richtig, und die „Unechtheit" eines Schauspiels allein würde nicht ausschließen, daß es auf dem Theater einen gewissen Erfolg erränge. Alle diese wirksamen Bühnenstücke verzichten aber doch zum Mindesten auf eins nicht: wenn sie uns auch nicht durch die unantastbare Logik ihrer Entwicklungen zu überzeugen vermögen, so unterhalten sie uns doch wenigstens durch ihre Dialektik. Sie bewahren wenigstens den äußeren Schein des natürlichen und künstlerischen Lebens und täuschen damit die Kurzsichtigen — und selbst zu dieser Illusion vermag es Hebbels „Julia" nicht zu bringen. Sie würde uns zuerst verblüffen, dann langweilen und ärgern, und sehr bald würden wir über sie lachen. Möglich auch, ja sehr wahrscheinlich, daß man das Stück heute nicht zu Ende spielen lassen würde. Handelt man darum nicht pietätvoller, wenn man an dies „Skelet im Hause" nicht rührt?

Das ist die „Julia" unter Hebbels Dramen, und eben darum ist sie gründlicher, als es ihrem Werthe entspricht, betrachtet worden. Sie kann uns über das schwer zu formulirende Gefühl des Widerwillens und der Kälte aufklären, das uns auch bei des Dichters größeren Schöpfungen so oft beschleichen will, und das uns hindert, zu seinen Personen in ein näheres Vernehmen zu treten und uns ihnen liebend hinzugeben, trotz der Bewunderung der stolzen Charakterzüge, die sie tragen, der hohen Gedanken, die sie hegen, der großen Worte, die sie sprechen. Es

ist ein Stück vom Todtengerippe, in welches der blühende Leib sich plötzlich verwandelt, das uns dann erschreckt und zurückschaudern läßt. Hätten „Herodes und Mariamne“ nicht in Hebbel ihren berufenen Dichter finden müssen, wenn er sich mit dem Feuer der Judith und dem Geist, der das Volk von Bethulien beseelt, dem Stoffe hingegeben hätte? und durfte die größere Reife, die der Dichter inzwischen erlangt, nicht hoffen lassen, er werde den Herodes mit den cyklopischen Renommistereien des ihm stammverwandten Holofernes verschonen und ihn eben dadurch, daß er ihn nicht in's Fratzenhafte trieb, zum Typus eines orientalischen Tyrannen, den das Blut und die Laune regiert, erheben, eines Tyrannen von wilder, unheimlicher Größe, aber doch eines Menschen, den wir zu unsers Gleichen zählen müssen? Und doch ist es nicht gelungen. Zwar maßvoller ist der Dichter geworden, und die Uebertreibungen des Holofernes vertheilen sich jetzt in entsprechend verkleinerten Dosen auf Herodes und die übrigen Personen des Dramas zusammen, die ausnahmelos groß zu prahlen und dabei Silben zu stechen lieben — aber das Feuer des Orients glüht in dieser Tragödie doch nicht, und der heiße Trank der Leidenschaft, den die jüdische Geschichte dem Dichter darbot, damit er ihn künstlerisch läutere, hat sich unter seinen Händen verflüchtigt, als er ihn mit seinen kalten Gedanken versetzte. Giebt es doch kaum einen tragischeren Stoff als den, den uns Josephus in seiner jüdischen Geschichte von dem Tetrarchen von Judaea und seiner schönen Gemahlin Mariamne aus dem Stamme der Makkabäer erzählt! Er hat sie zum Weibe genommen um durch den Namen ihres erlauchten Geschlechts seinen nicht allzu festen Thron zu stützen, aber er liebt sie leidenschaftlich trotz der immer wachen Sorge, daß seiner Regierung von den Makkabäern ein Ende bereitet werden könne: von Mariamnens Bruder, dem schönen Aristobolus, der ein Werkzeug in den Händen seiner ränkesüchtigen Mutter Alexandra ist. Diese Sorge hat Grund: Alexandra haßt Herodes — Mariamne aber steht ihren politischen Plänen gänzlich fern: sie ist das treue Weib ihres Gemahls. Als Aristobolus aber beim Baden von den Creaturen des Herodes ertränkt wird, empfindet sie den Mord ihres Bruders tief genug, um dem

Gatten zu grollen, wenn ihn auch nicht minder als bisher zu lieben. Herodes aber sieht in ihr seit jenem unheilvollen Tage nur noch die letzte Makkabäerin; er glaubt, die Römer werden ihn hinrichten und Mariamne auf seinen Platz stellen. Von wahnsinniger Eifersucht erfüllt giebt er darum den Befehl, das geliebte Weib, dessen Besitz er keinem Andern, ja dessen Dasein er der Welt nicht gönnt, wenn er selbst dahin ist, zu tödten — und das geschieht. Unschuldig stirbt Mariamne, und der, der sie am Meisten liebt, ist an ihr zum Mörder geworden. Welch' ein ergreifender Vorwurf! Man lasse einmal das Drum und Dran historischer und politischer Motive bei Seite — und es bleibt ein rein psychologischer Kern zurück, aus dem sich das Drama wie von selbst entwickelt. Konnte sich ein Dichter wie Hebbel, der seine Conflicte ganz auf das Psychologische zu pflanzen liebte, um so lieber, je individueller und ungewöhnlicher es geartet war, einen besseren Thon zum Bilden seiner Gestalten wünschen? Und doch hat er es fertig gebracht, den großartig einfachen, tragischen Proceß nicht nur mit geschichtlichem Ballast, der sich in ihm nicht lösen will, zu beladen und den Hauptpersonen eine ganze Schaar bedeutender oder doch sich bedeutend gebender, praetentiöser Figuren zu gesellen, die jenen das Licht nehmen und den dramatischen Fluß aufhalten — er hat auch dem Hauptconflict selbst durch seine unselige Sucht zum Spitzfindigen und Starren das Herz ausgebrochen. Wie dieser Herodes, diese Mariamne reden, so handeln sie: d. h. sie gehen dem einfach Natürlichen stets aus dem Wege und capriciren sich auf eine besondre Auffassung von sich selbst und der sie umgebenden Welt. Daß Herodes sein Weib „unter das Schwert stellt", d. h. daß er sie zu tödten befiehlt, wenn er vom Hofhalt des Antonius nicht zurückkehrt, mag das Gefühl der Gattin zwar verletzen — aber wird es ihr denn so schwer zu begreifen, daß sich die maßloseste Liebe hinter diesem Blutbefehl verbirgt? Mariamne nährt ja selbst den festen Vorsatz, freiwillig aus dem Leben zu scheiden, wenn Herodes sterben sollte — kann sie mit solcher Treue im Herzen den Entschluß ihres Gemahls, den sie doch liebt und ehrt, so gar nicht verstehen? und macht es einen so gar großen Unterschied aus, daß

Herodes ſich erzwingen will, was ſie aus eigner Entſchließung zu leiſten Willens iſt? Und als er nun wiederkommt, als der beſtellte Mörder (des Herodes Schwäher Joſeph), der ihr den Befehl entdeckt, den Tod erleiden muß, weil der Tetrarch vermuthet, nur Mariamnens Frauengunſt hätte ſie in den Beſitz des Geheimniſſes ſetzen können; als Herodes dann abermals, diesmal nach Actium aufbricht — wäre denn nun nicht eine Verſtändigung möglich? Gewiß, wenn nur der Dichter wollte. Aber er hat nun einmal ſeine Freude am Mißverſtändniß, und daran läßt er ſeine Perſonen zu Grunde gehen. Mariamne dankt dem Himmel für dieſe zweite Reiſe, denn jetzt — ſo meint ſie — wird ſich das Bild des Gatten in ihrem Herzen in alter Herrlichkeit wieder herſtellen; jetzt wird es ſich zeigen, daß er den blutigen Auftrag nur „im Fieber der gereizten Leidenſchaft“ gegeben, denn unmöglich wird er ihn erneuern können — aber ſie irrt ſich, Herodes erneuert ihn doch. Was bleibt ihm auch übrig? Mariamne will ſich ihm ja durchaus nicht entdecken, und er deutet ihre Fröhlichkeit über die gute Gelegenheit, ihn auf die Probe zu ſtellen, und, wenn er ſie beſtanden, mit der alten vollen Liebe zu belohnen, begreiflicher Weiſe ganz anders. „Sie freut ſich, daß ich gehe“ — ſo calculirt er, und er ſtellt ſie zum zweiten Male „unter's Schwert“. Neue Entdeckung, neue Entrüſtung, eine abermalige Anklage auf Ehebruch, diesmal vor einem ſolennen Gerichtshof; Mariamne wird enthauptet, und Herodes würde den Glauben an ihre Schuld mit in's Grab nehmen, wenn die Verſtockte nicht kurz vor ihrem Ende dem römiſchen Hauptmann Titus entdeckte, was ſie beſſer lange zuvor ihrem Manne mitgetheilt hätte: die Wahrheit. Freilich, hätte ſie es gethan, dann wäre das ganze Drama nicht da. Aber iſt denn das noch der überkommene Stoff mit all' ſeiner Größe und Leidenſchaftlichkeit? Iſt das mehr als eine Komödie der Irrungen mit tragiſchem Ausgang? Wie ganz anders hat Calderon die gleiche Fabel in ſeinem Drama: „Eiferſucht das größte Scheuſal“ (El mayor monstruo zelos) behandelt! Der beſchämt mit ſeiner ſinnlichen Gluth und der Virtuoſität in der Ausnutzung des Ehrbegriffs, in der es dem Spanier natürlich kein Dichter einer andern Na-

tion gleich thut, alle andern Poeten, die sich an den Stoff gewagt. Und ist von diesen (Tristan l'Hermite, Voltaire, Rückert u. A.) Hebbel auch weitaus der größte — seine Tragödie ist trotz aller bewundernswerthen „Unterschönheiten" als Ganzes doch ein verfehltes Werk. Oftmals bricht die große Dichternatur aus der harten Rinde des Stücks wie eine Feuersäule hervor. Wenn Mariamne in der Erwartung, ihr zum zweiten Male todtgesagter Gemahl werde zum zweiten Male zurückkehren (woher sie diesen Glauben schöpft, bleibt, seltsam genug, völlig unaufgeklärt) ein glänzendes Tanzfest veranstaltet, zum Entsetzen des ganzen Hofes, und Herodes nun plötzlich in kriegerischer Rüstung in den erleuchteten Saal tritt, dann schreit sie auf:

„Der Tod! Der Tod! Der Tod ist unter uns!
Unangemeldet wie er immer kommt!"

und greift uns damit ein einziges Mal zu tiefster Erschütterung an's Herz. Warum nicht öfter? Wenn die Seele des Dichters es nun einmal nicht vermag, uns mit den Lauten der Liebe zu bethören und zu rühren, wenn uns sogar etwas wie ungläubige Verwunderung kommen will, wenn wir auf das Wort „Herz" in seinen Dramen treffen — warum muß er auch den andern Leidenschaften immer und immer die Reflexion zum Wächter setzen? Warum geben sie sich nicht wie sie sind? warum sind sie so ängstlich bemüht, sich in jeder Minute selbst zu erklären? Es ist das alte Uebel, es ist der Wurm in Hebbels Genius. Und wie Held und Heldin dieses seltsamen Trauerspiels ihren tragischen Weg in absichtlichem Verfehlen neben einander hinwandeln, so gehen sie wiederholt auch in dem bei der „Julia" erörterten Sinne scenisch neben einander her und exponiren sich oder irgend eine Thatsache ausführlich im ungeeignetsten Moment. Man frage sich doch: wie muß dem eifersüchtigen Fürsten zu Muthe sein, wenn er, der Todtgeglaubte, sein Weib im festlichen Schmuck, mit hundert Edelsteinen behängt, als Tanzende wiederfindet? Wie müßten alle Schleusen des Gefühls sich hier entladen! Und Herodes findet in solchem Augenblick Zeit, uns unter dem Schein einer an den Römer gerichteten Mittheilung darüber aufzuklären, wie es kommt, daß Octavian ihn, den An-

hänger des Antonius, nach dem Ausgang der Seeschlacht von Actium nicht um einen Kopf hat kürzer machen lassen! Das mußten wir freilich wissen — aber jetzt? in dieser Situation und in solcher Ausführlichkeit? Es ist so undramatisch und untheatralisch wie möglich.

In dieser Eigenthümlichkeit, die nicht vereinzelt dasteht, erkennt man unschwer einen der Gründe, die „Herodes und Mariamne" für die Bühne so schwierig machen. Ein anderer ist der Charakter der Sprache, die in ihrer Geschraubtheit im Theater, beim ersten Anhören, wie man es immer doch voraussetzen muß, ungemein schwer verständlich ist, ein andrer die Häufung geschichtlicher Voraussetzungen, die für uns nicht lebendig werden. Auch versteht man es nicht, daß Hebbel sich die leibhafte Einführung des jungen Aristobolus entgehen lassen konnte. Wäre es doch so leicht möglich gewesen, ihn im ersten Act auftreten und dann für immer verschwinden zu lassen. Einmal wenigstens mußten wir diesen jugendlich-schönen Hohenpriester mit Augen gesehen haben, um Mariamnens Trauer und ihre Loslösung von dem Gatten zu begreifen. Ist doch seine Ermordung der nächste Anlaß des ganzen tragischen Conflicts. Mit der Erinnerung an ihn tritt Mariamne im ersten Act ihrem Gemahl entgegen, und mit den Worten:

„Du Aristobolus, sei mir gegrüßt,
Gleich bin ich bei Dir in der ew'gen Nacht"

schreitet sie zum Tode! Auch die Wiederholung des Blutbefehls und der Preisgebung desselben an Mariamne ist theatralisch außerordentlich bedenklich. Zwar dramatisch möchte ich sie nicht allzu sehr tadeln, da das zweite Geheiß unter wesentlich andern Voraussetzungen als das erste erfolgt und es sich mit ihm etwa so verhält wie mit den Scenen Lears und der Regan nach den Scenen am Hofe Albanien, oder mit der zweiten Versuchung des Wagner'schen Parsifal durch Kundry in der großen Scene des zweiten Actes — theatralisch aber springt der Unterschied nicht stark genug in die Augen, als daß man die Wiederholung derselben Situation mit geringen äußeren Modificationen nicht als

eine Tautologie und eine unerlaubte Spannung der Geduld des Zuſchauers empfinden ſollte. Zu guter Letzt iſt dem Dichter aber auch ſeine oft bethätigte Neigung gefährlich geworden, in die reale Welt ſeines Dramas mythiſche Elemente hineinzutragen, die den Glauben verlangen, den der Dichter ſelbſt durch die unerbittliche Schärfe und Kälte ſeiner Darſtellung verſcheucht hat. In der „Judith“, die uns von vornherein auf den Ton des Wunders ſtimmt, beugen wir mit den Bethuliern gläubig und ergriffen ſelbſt das Knie, wenn der ſtumme Blinde plötzlich vom Geiſt der Weiſſagung ergriffen wird — „Herodes und Mariamne“ aber leben in ſo viel nüchternerer Luft, daß wir nur die Achſeln zucken, wenn der Bote dem König meldet, der Phariſäer Sameas prophezeihe unter Martern, daß die jungfräuliche Mutter aus dem Stamme Davids ein Kind gebäre, das Throne ſtürzen, Todte erwecken, Sterne vom Himmel reißen und von Ewigkeit zu Ewigkeit die Welt regieren werde. Betreten nun aber gar die heiligen drei Könige aus dem Morgenlande mit ihrem Gold, ihrem Weihrauch und ihren Myrrhen, vom Diener angemeldet, zu kurzem Beſuch die Bühne, dann iſt es mit dem Glauben völlig vorbei, und man kann es erleben, daß (wie es bei einer Aufführung in Berlin im Jahre 1874 geſchah) die Spottluſt der Hörer die ehrwürdigen Alten mit lautem Gelächter empfängt. Das iſt bedauerlich, aber es iſt nicht unbegreiflich, zumal bei der allem Myſtiſchen abholden kritiſchen Natur der Berliner, und nicht der Darſtellung des Heiligen und Wunderbaren an und für ſich iſt dies arge Verſagen der Wirkung zuzuſchreiben. Hebbel ſelbſt hat in ſeinem kurzen Chriſtusfragment ſo bewunderungswürdig ſicher in die heilige Harfe gegriffen, daß ein Jeder, der es kennt, den Unterſchied ſofort ſpüren muß. Sind Gemüth und Phantaſie von vornherein religiös und ſymboliſch geſtimmt — wer wäre dann geiſtig ſo arm, um nicht allen ihren Erſcheinungen willig zu folgen? Thun wir es nicht bei den Oberammergauern trotz der dilettantiſchen Miſere ſo mancher breitſpurigen und ſelbſtgefälligen Leiſtung, trotz des ſchreienden Contraſtes der jetzigen decorativen Pracht ihrer Aufführung mit dem ganzen ſchauſpieleriſchen Niveau der Dörfler? glauben wir nicht an den Herrgott

und die Erzengel im „Prolog im Himmel“, an das Gralswunder im „Parsifal“? In dem Blut des Hebbel'schen Dramas ist das Mystische jedoch ein fremder Tropfen, und was den Stoff aus dem Engen und Individuellen in die erhabenen Regionen emporheben soll, in denen die großen Epochen der Weltgeschichte geboren werden, das degradirt ihn im Gegentheil zum lächerlichen Puppenspiel — denn Nichts, im Mindesten Nichts verbindet Herodes' und Mariamnens Geschick mit dem Messias der Juden und dem Menschenerlöser, und wenn Hebbel glaubt und uns glauben machen will, er habe die Zeit und die Conflicte der Tragödie so geschildert, daß Alles mit Nothwendigkeit auf den Heiland hinweist und -drängt, dann hat er sich getäuscht. Darum lächelt man auch über die Zurüstung des bethlehemitischen Kindermordes. Wozu dieser Aufwand? Von dem biblischen Herodes kennen wir den Gräuel, bei dem uns die Haut schaudert. Dort ist er die echte und rechte Folie zu der wunderbaren Geburt des Zimmermannssohnes von Nazareth. Aber der Herodes Hebbels verschwendet seine Grausamkeit nutzlos — wir begreifen nicht, was er, auf die Worte der Könige gestützt, die er doch verachtet, mit diesem sinnlosen Massenmord erreichen will.

Kommen aber so viele Gründe zusammen, eine Bühnenwirkung der Tragödie zu erschweren — der stärkste ruht doch in der eigenthümlich unlebendigen Art der Hebbel'schen Darstellung. Gäben sich diese Menschen so unbelauscht, so einfach und wahr, wie sie nun um ihr Verständniß bemüht, gezwungen und eben dadurch unnatürlich sind — „Herodes und Mariamne“ hätte ein großes Kunstwerk werden können. Denn über alle Charaktereigenschaften seiner Menschen hat der Dichter reiflich gedacht, er weiß, was er bilden will, und er legt seine Formen klar und richtig an. Sobald er sie aber mit dem lebendigem Odem füllen will, macht er ihre Leidenschaften zu Gedanken und ihre Gedanken zu Renommagen. Ihre Formen verzerren sich, und wenn von ihren Lippen nun auch die tiefsinnigste Rede strömt und ihr Thun uns staunen und starren macht — wir halten uns doch scheu zurück; „Charaktere“ sehen wir vielleicht, aber wir fühlen keine Menschen. Es thut Einem weh, das von Herodes und

Mariamne sagen zu müssen, die so hoch über der „Julia“ stehen — aber es ist nicht anders.

Jetzt endlich aber war der Zeitpunkt gekommen, in welchem die Dissonanzen in Hebbels Leben und Schaffen sich zu lösen begannen. Schon daß er seinem Poetenstolz und dem unablässigen Hader mit seinen Recensenten in dem 1850 geschriebenen „Michel Angelo“, den man wohl oder übel ein satirisches Festspiel nennen muß, einen künstlerischen Ausweg schuf, war ein Heil für ihn. Die Thatsache (oder Fabel?), daß Michel Angelo die „Kenner“, die an seiner Größe mäkelten und zweifelten, dadurch beschämte, daß er eine seiner Statuen auf dem Capitol vergrub, um den Lobpreisern der vermeintlichen Antike sodann den fehlenden, abgeschlagenen Arm zu zeigen und damit sich als den Schöpfer des Kunstwerks zu bekennen — diese Fabel bot sich ihm so bequem als ein Symbol seiner eignen Kämpfe dar, und er benutzte sie mit so freiem Sinne, fast ungehässig, und gestaltete sie so objectiv, daß sie nicht als Pamphlet, sondern als Dichtung wirkt. Es spielen sogar freundliche humoristische Lichter hinein: die sichersten Anzeichen einer Selbstbefreiung des Dichters von seinen oft mehr eingebildeten als wirklichen Leiden. War diese auch noch nicht vollkommen und sicherte sie ihn vor Rückfällen nicht — der Anfang war doch gemacht. Das wachsende Glück seiner Häuslichkeit, die zarte Sorge der Frau, die Liebe der Tochter förderten die Klärung seiner Seele. Das Starre seiner Gestalten löste sich, das Symbolische vermischte sich mit dem lebendigen Sein, die Wirklichkeit verklärte sich poetisch, die Fieberschauer von Kälte und fliegender Hitze wichen einer milden Wärme — immer mehr verschwand das Skelet in der blühenden Natur und der Leben und Tod überwindenden Kunst, und gelang es seinen nächsten Schöpfungen dennoch nicht, trotz der feinsten Befolgung der theatralischen Gesetze, die ihm angeboren waren, und von denen ihn nur ein falsches Nachdenken verschlagen konnte, sich die Bühnen zu gewinnen oder doch zu sichern, so war es eben ein stehen gebliebener Rest jenes Unlebendigen und darum Herzlosen, der diese bedauerliche Thatsache erklärt.

Besonders um der „Agnes Bernauer“ willen, die im Jahre

1851 entstand, ist das nicht genug zu beklagen, und Otto Ludwig hat im Hinblick auf den Schluß des Stücks wohl Recht, wenn er meint, es besitze in hohem Grade die schlimmste Eigenschaft eines dramatischen Werkes, die nämlich, daß es kalt lasse. „Heiß wie Schneewasser, von dem die Kinder klagen, es brenne sie an die Haut" — nennt er den Dichter. Aber wenn er das alte langweilige Bernauer-Drama des Grafen Törring so sehr lobt, so hätte er auch seine Antipathie gegen Hebbel überwinden und ihm die Ehre nicht vorenthalten sollen, die ihm gebührt, um so mehr, als ihn selbst der Stoff unabläßig beschäftigte und er wissen mußte, wie schwer er zu meistern war. Denn wie frisch und behaglich giebt sich hier das mittelalterliche Leben der deutschen Stadt, wie feurig und waghalsig das Treiben der ritterlichen Jugend! Es ist, als hätte Hebbel in seinem Herzog Albrecht alle Schwärmerei des eigenen Jünglingsalters nachgeholt — so leibhaft reißt er uns in den Strudel seiner Abenteuer und seiner Liebe. Und ihm gegenüber der kluge, verständige Vater, die nüchterne Staatsraison selbst, in Fleisch und Blut umgeschaffen, und mit echtem Wohlwollen, mit uneigennütziger Liebe zu Sohn, Volk und Land gemischt. Die Prosa kann nicht poetischer, die Trockenheit nicht behaglicher, die Grausamkeit nicht milder dargestellt werden — eine maßvoller abgewogene, in allen Gelenken festere, reifere Menschenschöpfung läßt sich überhaupt nicht denken. Freilich aber — was soll uns diese Quintessenz menschlicher Politik, wenn es sich um den jammervollen Untergang des Engels von Augsburg handelt? Mögen doch Herzog Ernst von München-Baiern, sein Kanzler Preising und die Richter, mit ihrem Emeran Nusperger zu Kalmperg an der Spitze, von ihrem Standpunkt immerhin Recht haben, wenn sie, um die Thronfolge zu sichern und dem Lande unabsehbare Verwirrungen und Kriege zu ersparen, Herzog Albrechts junge Ehe gewaltsam zerreißen, sein schönes unschuldiges Weib zum Wassertode verurtheilen und damit das holdeste Menschenleben dem Staatswohl opfern — aber wie kann der Dichter uns, den Zuschauern, zumuthen, unter dem fühlbaren Eindruck dieser himmelschreienden Unthat den Gegnern der Gemordeten beizutreten? Schreit nicht eine

Stimme in unſrer Bruſt, daß es eine menſchliche Gerechtigkeit giebt, die höher ſteht als alle Politik, und hat das Kunſtwerk etwas anders zu thun, als dem Rufe der Natur Gehör zu verſchaffen? Man braucht jene Männer nicht ganz zu verdammen, wenn man ſie vor einen Völkergerichtshof citirt, und man wird ihre Gründe anerkennen müſſen, auch wenn man ſich ſchaudernd von ihrer letzten Greuelthat abwendet — aber da nun einmal Partei ergriffen werden muß, ruft uns jede Fiber unſers Herzens auf Agnes' und ihres Gatten Seite, und nur mit ſchmerzlicher Betroffenheit ſehen wir, daß dieſer ſelbſt ſich von dem ehrenwerthen Vater ſo bald umſtimmen läßt. Wie kann er das? Wenn er auf die Kunde ihres Todes wie einer der apokalyptiſchen Reiter durch's Land fährt, Brand und Verwüſtung im Geleite, wenn er bei jedem Schwertſtreich den Namen ſeiner unſchuldig geopferten Gattin in die Lüfte ruft und den Schwur thut „Kein Geſchlecht in Baiern, hoch oder niedrig, das morgen nicht weinen ſoll" — dann ſtehen wir zu ihm, dann ſind wir die Seinen. Denn zu tief, zu tödtlich iſt er verwundet. Eine frömmere, keuſchere Ehe hatte ein Ritter ſeines Standes nie geſchloſſen, mit heißerer Gluth Niemand ſein Weib geliebt — und nun dies Ende? Es iſt unerträglich, und nur in offener Empörung gegen den Vater durfte dieſer Albrecht enden. An ſich iſt die Verſöhnungs-Scene des alten und des jungen Herzogs meiſterlich geführt, wenn es auch ſcheinen will, als demüthige ſich der Fürſt am Schluß vor dem Sohne zu tief und ohne rechten Grund; eine gewiſſe Nachgiebigkeit will auch uns überkommen — aber wir erkaufen ſie mit einer fürchterlichen Ernüchterung, und überſehen wir das Ganze unbefangen, dann widerrufen wir unſer Schwanken. Und das um ſo heftiger, je deutlicher uns das Bild der ſchönen Baderstochter in die Erinnerung zurück kommt. Wie beſcheiden hat ſie ihr Glück begrüßt, wie ernſt, wie heilig liebt ſie ihren Gatten! Wie trachtet ſie ſo gar nicht nach den Gütern und Schätzen, die er ihr verſchwenderiſch in den Schooß ſchütten möchte! Ein ſtiller Trauerſchatten lagert über ihr — ſie trägt ihre Schönheit wie einen Fluch. Ihre Geſpielinnen neiden und verwünſchen ſie, weil keine neben ihr beſtehen kann, und die Laſt

ihrer Reize zieht sie endlich in den Strom hinab. Sehr weise hat der Dichter sie durch ihren ernsten Sinn von Anfang an auf den Ton der Trauer und des Todes gestimmt, und wir würden ihr Ende vielleicht aesthetisch unmöglich genannt haben, wenn sich der Lebenstrieb in ihr gar zu wild und qualvoll gegen ihre Henker aufgebäumt hätte. Aber kann eine Farbenharmonie, die ein Sujet erst erträglich macht, es damit auch rechtfertigen? Die Tragik der Schönheit hat der Dichter darstellen wollen, und der Antigone hat er seine Agnes verglichen, weil beide, die eine mit ihrem sittlichen Thun, die andre mit ihrem lieblichen Dasein einer unerbittlichen, zu längerer Dauer berechtigten Macht geopfert werden. Aber das ist in Bezug auf die Sophokleische Tochter des Oedipus einfach unrichtig, denn das heiligere Gesetz ist es, das Antigone beschirmt, und der pedantische Trotz des Kreon unterliegt ihr sittlich wie aesthetisch. Wenn Agnes aber dem Staate in der That zum Opfer dargebracht wird, der stärkeren und in ihrer Weise zweifellos zu längerer Dauer als eine schöne Menschenblume berechtigten Macht — dann hat der Dichter nur vergessen, daß es über diese *längere* Dauer hinaus noch ein Reich von *ewiger* Dauer giebt, das der Natur, der Liebe, der Gerechtigkeit und Menschlichkeit, und zu ihm hätten er und Herzog Albrecht schwören müssen. Hebbel liebt es ja so sehr, alle seine Menschen von ihrem Standpunkt aus das Rechte thun zu lassen — Herzog Ernst thut es, nun mußte es auch sein Sohn thun und eine tragische Verwicklung tragisch endigen. Als er es vermied, verneigte er sich zwar vor dem Staatsgedanken sehr tief, aber unsrem liebevoll entzündeten Herzen muthete er ein eiskaltes Bad zu, von dem wir uns nicht wieder erholen können. Der Schluß zieht das ganze Drama unrettbar in seinen Ruin. Und daran ändert auch die Variante nicht viel, die Hebbel wieder einmal wie bei der „Judith“ und „Genoveva“ den Bühnen zu Liebe schreiben mußte. Wenn Herzog Albrecht, anstatt seinem Vater auf dem Schlachtfelde zu begegnen, racheschnaubend in den Kerker stürzt, dort von dem Kanzler Preising erfährt, daß Herzog Ernst seine Würde in seines Sohnes Hände gelegt und, wenn es sein müsse, entschlossen sei, sich selbst zu entleiben, damit ihn nur der

eigene Sohn nicht richte, dann wird das Bild des alten Fürsten arg entstellt; und wenn der junge Herzog in Ohnmacht fällt und der Kanzler mit einem Blick zum Himmel ausruft „Verhüten konntest du dies Opfer, zu Schanden machen kannst du es nicht" — dann fehlt dem Drama wieder der rechte Schluß, und ganz von fern dämmert doch schon dieselbe schlimme Versöhnung auf, die uns das Original verleidet. Nur Albrechts Tod im Rachekampf gegen die Mörder seines Weibes hätte das Werk geendigt, wie es enden mußte — die Geschichte mochte dagegen protestiren wie sie wollte. Otto Ludwig, der denselben schwer lösbaren Stoff so oft umgestaltete, hat diesen Ausgang in einem seiner vielen Bernauer-Dramen gewählt, und er hat wohl gethan. Nur so wird jeder Macht ihr Recht, der Staatskunst und dem Herzen.

Ein andrer Grund ist es, dem „Gyges und sein Ring" (1854) sein Dasein abseits vom Theater verdankt. Rein dichterisch betrachtet steht dies Werk unter den Hebbel'schen Schöpfungen auf einer fast einsamen Höhe. Hat die schöne Wahrheit der Natur sich in der „Agnes" erquicklicher als sonst bei Hebbel ausgebreitet und durch alle Röhren des Dramas wärmend ergossen, dann hat sich der Stil seiner Darstellung und Rede im „Gyges" zu einer marmornen Hoheit geläutert, die bewundernswerth sein müßte, wenn sie nicht hie und da noch archaistisch gebunden wäre. Ein harmonisches Gesetz hält die Leidenschaften bezwungen, und wir sagen uns nur, daß wir es noch höher verehren würden, wenn jene stärker walteten und wie in der „Iphigenie" und dem „Tasso" unter der strengen Zucht des Maßes heißer siedeten und zischten. Aber es ist leider nicht zu verkennen, daß den drei Personen, die in dem Drama tragisch auf einander stoßen, wieder zu viel Reflexion in das Blut gemischt ist, so daß zu theoretischen Erwägungen und Grundsätzen wird, was sich im feurigen Drang der Gefühle hätten entladen müssen. Die Umgestaltung der alten Fabel hat ihr die sich selbst erklärende Einfachheit genommen und den Stoff doch nicht moderner gemacht: im Gegentheil. Bei Herodot laufen die Linien schnurgerade auf das Ziel los. Der König der Lydier zeigt seinem Günstling heimlich seine schöne Gemahlin hüllenlos — sie fordert Rache an dem Entweiher ihrer

Ehre und ſtellt es dem Gyges, der in dem Handel der Verführte iſt, frei, entweder ſelbſt zu ſterben oder den König zu tödten und den Thron mit ihr zu theilen. Gyges wählt das Letzte, und Kandaules fällt. Es iſt die anekdotiſche Einkleidung einer geſchichtlichen Thatſache; es ſind brutale Motive, die einer barbariſchen Zeit entſtammen, derb, aber verſtändlich. Erſt ſpäter geſellte ſich ihnen ein myſtiſches Moment: ein mit Zauberkräften begabter Ring, in deſſen Beſitz Gyges durch Zufall gerathen, der ſeinen Träger unſichtbar machen kann, und mit deſſen Hülfe Gyges die Königin gewinnt und den König tödtet. Hebbel, ſeinem alten Triebe, mit dem Wunder zu ſpielen ohne ſich doch gläubig in ſeine Tiefen zu verſenken, nachgebend, ſteckte ſeinem Helden den Zauberring an die Hand und ſetzte ſeinem Drama zur Erklärung oder beſſer zur Entſchuldigung dieſes Verfahrens folgende Diſtichen voran:

„Einen Regenbogen, der minder grell als die Sonne
Strahlt in gedämpftem Licht, ſpannte ich über das Bild.
Aber er ſollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schickſal
Dienen, denn dieſes entſteigt einzig der menſchlichen Bruſt.“

Der Dichter hatte ſich darüber wieder einmal getäuſcht: in ſeiner ſcharfkalten und klaren Luft nimmt ſich das Wunder wie eine Palme im Norden, wie eine Libelle im December aus; es dämpft die Sonne nicht — es wird von dem Klima des Stücks getödtet und liegt nun wie ein Räthſel in der fremden Umgebung. Aber nicht dies iſt das weſentlichſte Hinderniß des dramatiſchen und theatraliſchen Genuſſes. Das Hauptbedenken bietet das Problem und die Behandlung der Charaktere. Jenes iſt und bleibt unſerm heutigen Empfinden antipathiſch. Sollten wir es aber verſtehen, dann konnte es uns entweder nur naiv dargeboten werden oder mit der Färbung unſers jetzigen ſittlichen Inſtincts. Ein Ehemann, der einen Dritten in das Schlafgemach ſeines Weibes führt, damit er ſich an ihrem Anblick weide, begeht eine Schändlichkeit, die uns in Harniſch bringt — der Hebbel'ſche Kandaules aber ſoll ein edler Mann ſein, der ſich in einer mehr großmüthigen als leichtſinnigen Wallung einmal vergeſſen und nun, nach einigen begreiflichen Ausflüchten, ſeine Schuld auf ſich

nimmt, von Gyges, den er liebt, begehrt, daß er ihn tödte, und endlich im nothgedrungenen Zweikampf mit seinem Freunde gern fällt. Welch' ein Uebermaß von Unfreiheit! Leidenschaft, Wille, Entschluß und That — hier sind sie kein untrennbares Ganze. Kandaules thut, was er im Grunde nicht will, und allen Entschlüssen, die er faßt, hat ein Gegenmotiv die Schärfe schon genommen. So auch Gyges. Sein Inneres entzündet sich an dem Anblick der schönen, reinen Frau — aber er begehrt sie nicht; ebenso edel wie Kandaules bietet er diesem die Brust, wo der Quell des Lebens rauscht; er möchte ihm grollen und thut es doch nicht, weil er dem Priester gleiche,

„der dieselbe Flamme,
Die ihn durchlodert, zu des Gottes Ehre
Auch in der fremden Brust entzünden möchte."

Er stellt sich dem König zum Zweikampf, eben so getheilten Herzens wie dieser, und er tödtet seinen liebevollen Gegner, dem er das Leben von Herzen gern gönnte. Mit der Königin, deren Ehre er widerwillig gerächt, tritt er vor den Altar, aber er will zum Mindesten erst die Feinde zerschmettern, die das Land bedräuen, denn

„Wenn du gesehen hättest, wie er schied,
So würdest du den Schauder heilig halten,
Der mir verbeut auch nur dein Kleid zu streifen,
Bevor ich das für ihn gethan! Wem bot
Die reiche Welt so viel, wie ihm, und doch
Ging er hinaus wie Andere hinein."

Das sind lauter stumpfe Regungen. Edelmuth und Pflicht ersticken das Feuer der Leidenschaft und erschlaffen die Sehnen des Willens.

Am Weitesten klaffen aber die Strebungen in der Seele der Königin auseinander. Sie zürnt ihrem Gemahl, der sie den Augen des Fremdlings so frech zur Schau gestellt — aber so wenig hämmert ihr die Ehre im Blut, daß sie auf Gyges' Versicherungen von dem trefflichen Sinn des Kandaules erwidert:

„Wenn er so edel in das düstre Reich
Hinunter stieg, wo Keiner sich auf's Neue
Mit Schuld befleckt, so werde ich ihm gern,

Und wär's auch auf der Schwelle ſchon, begegnen,
Ja ihm mit eig'ner Hand vom Lethe ſchöpfen
Und ſelbſt verzichten auf den ſel'gen Trunk."

Dem Jüngling, der ſie, wenn auch immer auf des Königs Drängen, in ihrer Nacktheit belauſcht, ſollte dieſe keuſcheſte der Frauen, die ihre inneren Gemächer ſchamhaft nie verläßt — ſo ſollte man denken — nicht in die Augen blicken mögen. Aber ſie thut es doch, ſie unterſcheidet weislich zwiſchen ſeiner geringen und der großen Schuld ihres Gatten, ſie grollt ihm nicht im Mindeſten, ja ſie lobt ihn ſogar: „Du denkſt ſo edel". Aber dennoch liebt ſie ihn nicht, und wenn ſie ihm gebeut „Du mußt ihn tödten" — und hinzufügt „Und ich — ich muß mich dir vermählen", dann ſpricht die Leidenſchaft weder dort noch hier. Ich muß! Du mußt! Es ſind theoretiſche Gründe, aus denen ihr Handeln fließt. Ein kategoriſcher Imperativ beſtimmt ſie, nicht ihr Herz. Die Keuſchheit iſt bei ihr zur Marotte geworden. Und doch umfließt die Geſtalt dieſer Rhodope in den erſten und letzten Scenen ein ſo milder Zauber! Doch glaubte ein jetzt vergeſſener Dichter, der Freund Immermanns, Friedrich von Uechtritz, Hebbel um ihretwillen den Frauenlob jener Tage nennen zu müſſen. Gewiß. Sie iſt ein meiſterliches Gebilde, ſo lange ſich ihr fremdartiges Weſen nur exponirt. Wie ein Mondesſchatten wandelt es mit ihr, wohin ſie geht, wie vom tiefſten Schwarz hebt ſich ihr bleiches Antlitz ab. Und erhaben und ergreifend wirkt ſie, wenn ſie, in ihrer äußeren Ehre gereinigt, vor Heſtias Altar ſich den Dolch in die Bruſt ſtößt. Aber wenn der eigentlich dramatiſche Proceß beginnen müßte, rückt ſie uns noch ferner als Kandaules und Gyges. Wir hören, in wechſelnder Modulation, Erörterungen über Pflicht und Ehre, aber wie die Charaktere ſich nicht ganz und ſelbſtthätig geben, fördern ſie auch keine dramatiſche Ver- und Entwicklung zu Tage. Wir wohnen einer Verhandlung bei, aber wir erleben keine Tragödie. Ein entlegenes Problem in dramatiſcher Behandlung. In letzterer Beziehung gleicht der „Gyges" der „Julia", der er in jeder andern Beziehung ſo unendlich überlegen iſt. Ein Aeginetenleib neben einem Wiener „Krampus"!

Hafteten aber der „Bernauer“ und dem „Gyges“ auch noch Reste der Cardinalfehler an, die Hebbels Schaffen so oft verderbt hatten — was er mit ihnen gewonnen, war doch so unendlich viel, daß er es nun wagen konnte, ein Reich zu betreten, das alles Höchste forderte, was er bis jetzt erreicht oder gestreift. Ein alter Jugendtraum wurde ihm lebendig, ein Spiel der Gedanken wurde zur That: er ging an die dramatische Gestaltung der „Nibelungen“. Hier mußte die Naivetät sich mit der Erhabenheit, die Natur mit dem größten Kunststil verbinden, das Nationale zum Uebermenschlichen werden — der Prophetenlaute der „Judith“, des scharfen Realismus der „Maria Magdalene“, der natürlichen Wärme und des blonden Deutschthums der „Genoveva“ und der „Agnes“, der Herbheit der „Mariamne“, der reinen Plasticität des „Gyges“ bedurfte er hier — und dazu stellte sich ihm das Mythische in den Weg, das ihm so oft zum Verhängniß geworden. Konnte das Widerstrebende bezwungen, das Getrennte vereint werden? Konnte ein so einzigartiges Werk gelingen? Keine Speculation — der frische Gestaltungstrieb pflanzte ihm den Muth in's Herz, und mit Begeisterung ging er im October 1855 an die Arbeit. Andre Bilder traten ihm dazwischen. „Man kann sich auf's Dichten so wenig vorbereiten wie auf's Träumen“ schrieb er in sein Tagebuch, und sein herrliches Epos „Mutter und Kind“ entstand. Aber dazwischen reiften Siegfried und Chriemhild still zum Leben heran, mit dem edelsten und reinsten Mark seines Genius genährt.

Die deutschen Theater besaßen damals schon ein Nibelungen-Drama, das Product eines schnellfertigen Scribenten, der vor keinem Stoffe, auch vor dem größten nicht zurückschreckte. Es war Raupachs „Nibelungen-Hort“. Den keineswegs talentlosen, aber oberflächlichen, sentimentalen und gezierten Schriftsteller kennt man heutzutage, seitdem seine „Schleichhändler“, sein „Zeitgeist“ und selbst seine „Schule des Lebens“ von den Bühnen verschwinden, fast nur noch aus Platens entrüsteten Parabasen, und sein Chriemhilden-Drama ist dem heutigen Deutschland nicht mehr als eine Mythe. Hätte es aber auch nicht das geringste eigene Verdienst — so forderte es doch unsern Dank, denn nach den

ſchönen Prologworten, die Hebbel ſeinen „Nibelungen“ voranſchickt, war es eine Aufführung des Raupach'ſchen Stückes mit Chriſtine Enghaus als „Chriemhild“, die ſeinen Vorſatz, den Stoff zum Drama umzuſchmieden, entzündete. Der Aerger über Tiecks „Genoveva“ half die „Genoveva“ Hebbels mitſchaffen — der Raupach'ſche „Hort“ ließ die „Nibelungen entſtehen, und leiſe und unmerklich zeichnete der Routinier, der die Bühne kannte, dem großen Dichter hie und da auch die äußeren Wege vor, die er ſeine Geſtalten wandeln ließ.

Raupach beginnt ſeine Tragödie mit einem Vorſpiel wunderlicher Art. Der Zwergenkönig Eugel, der Hüter des Nibelungenhortes, ſieht einen Starken nahen, der eine Königstochter im Arme trägt, die er aus der Haft eines Drachen (Fafners) befreit hat. Der Beſieger des Wurmes iſt Siegfried, die Königstochter Chriemhild. In der wilden Berggegend, in welcher die Scene ſpielt, finden ſich nach kurzem Sträuben der Jungfrau, das naiv ſein ſoll, aber kokett wirkt, die Herzen der Beiden zuſammen, und ſofort entſchließt ſich der Held aus Niederland auch, nach Worms zu reiſen, um Chriemhild von ihrem Bruder Günther (wie Raupach ſchreibt) zum Weibe zu begehren. Dieſe Reiſe wird jedoch überflüſſig, denn eben als der kleine dienſtbereite Eugel Siegfried über die Bedeutung des Hortes, den er dem Ungeheuer abgenommen, über die Nebelkappe, das Drachenblutbad, kurz über alle myſtiſchen Vorausſetzungen des Dramas aufgeklärt hat, erſcheint Günther, der auf der Suche nach der Schweſter „Jahre lang Gebirg und Wald durchzogen“, mit Hagen, Volker und ſeinem Troß. Stehenden Fußes wirbt Siegfried, ſtehenden Fußes erklärt Günther ſeine Abſicht, Brunhild von Iſenland als Weib heimzuführen, und ohne Beſinnen erbietet ſich Siegfried, ihm mit den neu gewonnenen Zauberkünſten zu helfen. Der Pakt wird in aller Haſt geſchloſſen, und das Vorſpiel könnte zu Ende ſein, wenn nicht Eugel noch in einem Monolog, der an einen der Chöre der „Braut von Meſſina“ und an die Schiller'ſche Umgeſtaltung der Macbeth-Hexen zugleich erinnert, ſeiner böſen Ahnung Luft machen müßte.

Was nun folgt, begreift in fünf Acten die ganze Nibelungen-

tragödie von Günthers Landung auf Isenland bis zum Untergang des Burgundengeschlechts. Selbstverständlich geht es dabei ohne die ärgste Ueberstürzung nicht ab. Doch bleibt die erste Hälfte des Dramas davon noch am Ehesten frei, und in ihr entwickelt sich fast Alles in der nämlichen Scenenfolge, die wir bei Hebbel kennen. Auch sonst fehlt es an offenbaren Anklängen nicht. Wenn Brunhilds Dienerin Sirith mit anderen Frauen den Kampfspielen ihrer Herrin und der fremden Recken zuschaut, dann finden wir darin das Vorbild der gleichartigen Scene Utens und Chriemhilds bei Hebbel, und von ganz der nämlichen Architektur sind bei beiden Dichtern der Streit der Königinnen vor dem Münster, Hagens peinliches Gericht über Siegfried, Chriemhilds Bitte an Hagen, ihren Gemahl zu beschützen, und die Preisgebung des Geheimnisses seiner Verwundbarkeit. Dafür geht Raupach in der Charakteristik Chriemhildens und Siegfrieds seinen eigenen bösen Weg. Siegfried ist es, der bei ihm dem Burgundenkönig geradezu anträgt, auch die letzte entscheidende Bändigung Brunhildens in der Brautnacht für ihn zu vollbringen — im geraden Gegensatz zu dem Helden Hebbels, der die „dreimal heilige Natur", schon bei dem Gedanken zusammenschaudernd, anruft und keine Worte dafür findet, wie die von ihm geforderte und leider nothwendige That „ihn widert". Wie leichtfertig erscheint dagegen der Raupach'sche Recke! Wenn Hebbels Siegfried in großartiger Wahrhaftigkeit auch nicht die kleinste Lüge zu stammeln vermag, und es eben die unverfälschte Ehrlichkeit und Echtheit seines Wesens ist, die ihm das schlimme Geheimniß entreißt und ihn dem Mordspeer des Tronjers überliefert, so plappert der Raupach'sche seiner zürnenden Frau, die wissen will, was es mit dem Gürtel, den sie gefunden, für eine Bewandtniß habe:

„Sei gut, mein Lieb! Was ist es denn nun weiter,
Wenn dieser Gürtel nicht zum Schatz gehört?
Sieh, wenn man so auf Abenteuer geht,
Trifft man mit mancher hübschen Maid zusammen,
Und wenn man weiter geht, so nimmt man wohl
Ein Angedenken mit, ein Fingerlein,
Ein Armband, eine Spang', ein Löckchen Haar.

So iſt's auch mir ergangen, meine Traute,
Bevor ich dich geſehen und geliebt."

Noch gewöhnlicher aber wird Chriemhild in dieſem „Nibelungen-Hort". Denn nicht nur, daß ſie in begreiflicher Eiferſucht den Gatten der Untreue zeiht und ſich ſagt, er liebe ſie nicht mehr, weil ſie ihm inzwiſchen einen Knaben geboren habe; nicht nur, daß ſie ſich, von Brunhild gereizt, ſoweit vergißt, dieſer triumphirend ihr ganzes Elend in's Geſicht zu ſchleudern — ſie bleibt bei Raupach mißtrauiſch und boshaft, auch wenn der erſte Affect verflogen iſt. So undelicat wie möglich ſagt ſie ihrem Gatten, als dieſer endlich die Wahrheit bekannt, in's Geſicht „Das war bei Nacht!", und als er erwidert „Bei düſtrem Ampellicht", fragt ſie „Ihr wart allein?", um auf Siegfrieds wahrheitsgetreue Antwort „Dein Bruder war zugegen" loszubrechen:

„Hei! wer das glaubte! Wie nur hätte ſie
Es nicht gewahrt, daß ſie mit Zweien kämpfe?
Ich ſchwör's, ihr wart allein, und wer den Gürtel
Ihr hat geraubt, der hat auch mehr gethan."

Aber nicht genug damit. Denn ſelbſt auf Siegfrieds ſtrenge Rede „Ei ſchäme dich: ich ſage dir Nichts mehr" beharrt ſie bei ihrem häßlichen Verdacht:

„Schon gut! Ich weiß, was ich zu denken habe:
Ich ſchwör's, ihr wart allein, wart ganz allein,"

und das wiederholt ſie unbekehrt noch ein drittes Mal. Um ſo widerwärtiger iſt es dann, wenn ſie plötzlich einlenkt, ſchmollt und ſchmeichelt und ihren Drachentödter wie ein Kind am Gängelband leitet.

„Du biſt ſo lieb,
So gut und freundlich, daß wohl nie auf Erden
Sich eines beſſern Manns ein Weib gerühmt"

verſichert ſie, und er:

„Sei Erz der Sinn, die Schönheit wird ihn beugen.
Sie bat ſo ſüß; ein Stein nur konnte ſchweigen."

Auch als ſie den Streit mit Brunhilden ſchon ausgefochten, verſöhnt die „wackre Zungenheldin", wie Siegfried ſelbſt ſie nennt, den Gemahl mit ein paar Süßigkeiten. Er will ſie lehren „die

weißen Zähne hübsch zusammenhalten, wenn ihre Zunge böse Lust befällt", sie aber schwärmt von ihrem Büblein, das des Vaters „nächtlich blaue Augen" hat, und Siegfried ist beruhigt und entzückt. Einer so ordinären Natur durfte man es freilich zutrauen, daß sie nicht daran dachte, die Beleidigung, die sie ihrer Gegnerin öffentlich zugefügt, je ernstlich zu bereuen. Ein „Doppelweib" hat sie Brunhilden vor dem Münster geheißen; sie hätte längst wissen können, wo die Wahrheit lag; als aber die Rache über Günther und sein Haus in Flammen zusammenschlägt, als Etzel gebietet, Brunhildens kleinen Sohn in den Rhein zu schleudern, weil man ihn den Erben des Reichs der Burgunden heiße, da lacht Chriemhild höhnisch auf und ruft der Verzweifelten zu:

„O nein! das nicht. Unecht ist er geboren,
Nicht meines Bruders, meines Gatten Sohn.
Laß sie's gestehn, daß er ein Bastard ist;
Wenn sie's gesteht, so laß den Knaben leben."

So hat sie „Nichts gelernt und Nichts vergessen".

Es versteht sich, daß diese Erniedrigung des Helden und der Heldin das ganze Drama verderbt. In allen Nibelungentragödien, heißen ihre Dichter nun Geibel, Dahn, Wilbrandt oder Siegert, hat mich Chriemhildens Loos immer noch auf das Tiefste erschüttert, so tief, wie in unsrem großen Nationalgedicht. Was bedeutet ihre geringe Verschuldung gegen den furchtbaren Jammer, den sie erleiden muß! Und wer will sie anklagen, wenn sie, um den Tod des geliebtesten, herrlichsten Mannes zu rächen, zum letzten äußersten Mittel greift und Feuer und Schwert gegen die Mörder aufbietet, die ihr das Recht so beharrlich verweigern? Sie muß thun, was sie thut, wenn sie anders dem Hort der Welt die Treue bewahrt hat. Die Lücke, die sein Fall in den Erdball gerissen, kann nur mit den furchtbarsten Opfern ausgefüllt werden. Und da hilft keine Moral und kein christliches Bedenken. Wild verlangen das tödtlich verletzte Herz und die beleidigte Gerechtigkeit Sühnung für den ungeheuren Frevel. Man versteht sie selbst dann noch, wenn sie den Bruder erschlagen läßt um dem Tronjer die fest verschlossenen Lippen zu lösen, wenn sie, abermals be-

trogen, zu guter Letzt auch Hagen seinen Lohn giebt, und wenigstens ich möchte dem alten Hildebrand, der sie in Stücke haut, gern in den Arm fallen! Raupachs Chriemhild aber — wie gleichgültig ist sie, wie kalt läßt sie uns, wenn wir uns nicht über sie ärgern. Sie treibt es nicht so weit, wie die Chriemhild des Epos und der andren Dichter: denn Gerenot und Giselher fehlen bei Raupach, und der herrliche Rüdeger ist bei ihm nur ein Name, nicht der Träger jenes furchtbaren tragischen Conflicts. Trotzdem also diese schuldlosen Opfer ihre Seele bei Raupach nicht belasten und sie es nur mit Günther, Hagen und einigen unbedeutenden Andern hat, thut sie uns dennoch schon zu viel. Eine andere Chriemhild darf Alles fordern — der Raupachschen mißgönnt man selbst die *schuldigen* Häupter. Warum aber? Doch nur, weil sie selbst schuldiger und jedenfalls niedriger als alle andern ist. Sie hat uns das Herz nicht entzündet, wir lieben sie nicht, wir achten sie gering — und darum dünken uns Günther, der bei Raupach ein edler Mann, und Hagen, der die Treue selbst ist, zu kostbar, daß sie ihrer Rache fallen dürften, zu kostbar selbst als Sühnopfer für einen Siegfried.

Auch mit dem Mythus weiß Raupach nicht aus noch ein. Es ist nur ein wunderlicher Hokuspokus, um den sich kein Hauch ahnungsvollen Schauers lagert. Vollends für das magische Band, das Brunhild und Siegfried verknüpft, hat er kein Verständniß gehabt — man darf kaum sagen: haben *wollen*. Wenn seine Brunhild Chriemhild haßt, dann thut sie es nur, weil sie ihr die Morgengabe-Siegfrieds, den Nibelungenschatz, beneidet, mit dessen Schmuck sich die Eitle behängt, und sie vergleicht sie einem „Prachtroß". Wenn Raupachs Brunhild den Gatten bittet, Siegfried ziehen zu lassen, dann thut sie es wiederum nur, um von Chriemhilden Nichts mehr zu sehen und zu hören, die von Volk und Hofgesind geehrt wird, weil sie „dreimal mehr geben kann" als ihre Rivalin. Und wenn diese endlich auf Siegfrieds Tode besteht, dann hat sie dabei keinen andern Gedanken als den, daß jener es ist, der ihren Sohn in den Verdacht des Bastardthums gebracht, mit wie schwerem Eide er sich auch von der Anklage gelöst haben mag. Also nirgends eine Spur der verborgenen

Neigung, die in die tiefsten Tiefen der Natur und in die letzten Gründe unsrer Göttersage hinunterreicht. Darum kümmert es sie auch nicht, als der Herrliche von Hagens Hand fällt — wie ihre Liebe nicht in Rache, so schlägt ihr Rachedurst nicht in Verzweiflung gegen sich selbst um. Sie ist froh, daß es so gekommen wie sie gewollt, und sie grollt dem Tronjer einzig und allein darum, daß er den Nibelungenhort in den Rhein versenkt, anstatt ihn ihr auszuliefern, und Siegfrieds Sohn an den Hof des Großvaters geschickt hat ohne zugleich die Mutter mitzusenden. Im Uebrigen wird sie Günthers ehrsame Frau und eine gute Mutter ihres Prinzen, zwar etwas wild und leicht gereizt, aber aller Größe baar. So wäre denn wenig Freude aus dem Stück zu gewinnen, wenn nicht ab und an der in der Regel schlotterige und phrasenhafte Jambus sich straff und charakteristisch verdichtete und einen Ausdruck gewönne, der den Männern und Frauen des Nibelungenkreises wohl zu Gesichte steht. Leider aber: solche Freuden sind selten.

So schwach aber Raupachs Tragödie ist, so durfte sie dennoch nicht mit Stillschweigen übergangen werden, schon um der Anregung willen nicht, die sie Hebbel gegeben. Wie ein Kenner und vertrauter Freund des Dichters in der „Allg. deutschen Biographie" behaupten kann: Niemand vor Hebbel habe sich der überwältigenden Aufgabe unterzogen, „den ganzen dramatischen Schatz des Nibelungen-Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen", ist darum nicht recht zu verstehen, denn einen solchen Versuch hat Raupach, wie wir sehen, allerdings (und vor ihm in seinem „Sigurd", wenn auch mit engerer Anlehnung an die „Edda", bereits Fouqué) gemacht, und wie er ihn bestanden, ob schlecht oder gut, thut für jene Behauptung Nichts zur Sache. Die Thatsache bleibt, daß unsrem Dichter „neben dem gewaltigen Schöpfer unsres National-Epos" (Hebbels eigene Worte) auch jener theatralische Schwächling in etwas Bahn und Richtung gewiesen hat. Daß auch Raupach in den Hauptzügen nicht viel mehr zu thun hatte, als dem mittelalterlichen Dichter zu folgen, leuchtet freilich ein, denn der Stoff, im Urgedicht von einer riesenhaft-dramatischen Größe, trägt auch in der Vereinfachung und Vermenschlichung

des Epos immer noch faſt typiſche Züge des Dramatiſchen und Tragiſchen, und trotz des Mißverhältniſſes in der Compoſition des Gedichts, trotz ſo vieler Dunkelheiten und Halbheiten heben ſich ſeine ſcharfen felſigen Zacken klar und ſcharf aus dem epiſchen Wogenſchwall. Hebbel durfte alſo wirklich von ſich ſagen, daß er mit ſchuldiger Ehrfurcht für die Intentionen des Epikers dieſem „auf Schritt und Tritt zu folgen, ſo weit es die Verſchiedenheit der epiſchen und dramatiſchen Form irgend geſtattete“ als Pflicht und Ruhm zugleich angeſehen habe; denn alle Momente des Trauerſpiels ſeien durch das Epos ſelbſt gegeben“ und ſeine Aufgabe habe nur darin beſtanden, „ſie zur dramatiſchen Kette zu gliedern und poetiſch zu beleben, wo es nöthig war.“ Daß er dem Dichter des Nibelungen-Liedes dabei zugleich den vollſten Kranz der Bewunderung für die „künſtleriſche Weisheit“ zu Füßen legte, mit welcher er den myſtiſchen Hintergrund ſeines Gedichts von der Menſchenwelt abgeſchnitten, kann man verſtehen, obwohl dies Lob in der Anwendung Hebbels nicht überall zutrifft. So iſt z. B. die Behandlung des Verhältniſſes Brunhildens zu Siegfried bei dem epiſchen Dichter, ſtatt die Frucht überlegener künſtleriſcher Erwägung zu ſein, offenbar nur der Nothbehelf der Unklarheit, die von der alten Mythe nicht genug weiß um ſie zu begreifen und die ſich nun mit der Einordnung einiger Reſte in das dichteriſche Ganze begnügt, ohne ſie zu verarbeiten und auszugeſtalten. Von Siegfrieds Vermählung mit Brunhild hat der Epiker keine Ahnung; hätte er ſie aber mit Fleiß ignoriren und die Neigung der Walküre zu dem Beſieger des Drachen nur durch den voreiligen Gruß bei ſeiner Ankunft mit Gunther und deſſen Mannen andeuten wollen — warum unterblieb dann die Verfolgung dieſes tiefen Conflicts, nachdem Siegfried für Brunhilds beleidigte Ehre im Odenwald ſein Leben verhaucht hatte? warum verſchwindet Brunhild mit dieſer Kriſis völlig aus dem Gedicht? Das konnte kein künſtleriſcher Wille mehr, das konnte nur noch Rathloſigkeit und Unkenntniß der heißen Quelle ſein, die im Lauf der Jahrhunderte verſchüttet und mit ritterlichem Rüſtzeug verbaut war.

Gerade an dieſer Stelle hat Hebbel denn ja auch eingeſetzt,

wohl wissend, daß das Drama, das Bühnendrama, mit bloßen Keimen und Andeutungen nicht ausreiche, und weit tiefer, als vor ihm Geibel in seiner „Brunhild“ hat er in den alten Sagenschatz zurückgegriffen und sich von der „Menschenwelt“ entfernt. Nach ihm ist Siegfried, nachdem er seine Abenteuer mit den Nibelungen und dem Drachen bestanden, den Balmung und den Hort, die Tharnkappe und den hörnernen Panzer seines Leibes erkämpft und vogelsprachekund geworden, nach Isenland an den flammenden See und die bläulich schimmernde Burg gekommen. Dort hat er Brunhild im Kreise ihrer Jungfrauen gesehen, ungerührt von ihrer Schönheit, und weil er fühlte, daß er nicht werben konnte, ist er auch ohne zu grüßen heimgekehrt. Brunhild aber und ihre alte Magd wissen sich das Verglimmen des Sees, der nur vor dem Ueberwinder Fafners erlöschen sollte, nicht zu deuten, und in den Geheimnissen ihres Daseins versinken sie — und wir. Denn in all den mystischen Enthüllungen von Brunhilds überirdischer Geburt, von ihrer Zukunft und ihrem unsterblichen Leben zuckt kein Funke menschlichen Interesses, und wenn wir, die *Leser*, von dem dichterischen Gehalt und Glanz dieser Partieen ergriffen werden, so wissen wir doch als *Zuschauer* im Theater mit ihnen *gar* Nichts anzufangen; ja wir sagen uns, daß der Dramatiker, der ja den mittelalterlichen Dichter so begeistert preist, weil er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von Riesen und Zwergen, Nornen und Walküren seine volle Freiheit gelassen, wohl gethan hätte, gerade da, wo dieser versagt, statt mythischer *menschliche* Motive in sein Werk einzuführen, menschliche Motive, die wir verstanden und die uns bewegt hätten, anstatt den mythischen Apparat noch zu verstärken und dadurch die dramatische Sympathie zu schwächen. Hier liegt ein Dilemma, dem Hebbel und fast alle übrigen Dramatiker verfallen sind. Auf der einen Seite lockten die dramatischen Gipfel im Epos und es mußte den Tragiker reizen, sie herauszuheben und die Gestalten, die so voll von menschlicher Leidenschaft auf der epischen Fluth trieben, auf ihre eigenen Füße zu stellen — auf der andren aber war das Mythische von dem Stoffe gar nicht völlig zu trennen, wenn diese Menschen nicht

aufhören sollten, Nibelungen-Recken und -Frauen zu sein. Ein Siegfried, der keinen Lindwurm erschlagen, ist kein Siegfried mehr. Nun stört diese Verbindung des Mythischen und Menschlichen im Epos aber keineswegs; aus seinem Strom durften sich die wunderlichsten Gebilde neben den einfachsten erheben, denn er selbst verbindet sie und sichert uns das Gefühl der Einheit. Ja, es ist, als wären diese Gebilde ganz erst das, was sie sein sollen, wenn sie von dem rauschenden Ton der Erzählung umwallt sind; sie gehören ins Epos, wie die Adler in die Luft und die Schwäne auf den Weiher. Nimmt man sie aus ihrem Element, dann verlieren sie wohl ihre Lebensbedingungen nicht, aber es fehlt ihnen etwas, wenn wir sie so deutlich vor uns sehen, auf demselben Boden, auf welchem auch wir stehen. Um den Adler muß die blaue Luft, um den Schwan die Welle fließen. Dort sind sie ganz das, was sie sein müssen. Und ist nicht der Strom des epischen Gesanges diesen Elementen vergleichbar? Umhüllt nicht auch er die Gestalten mit einem weichen Duft und Fluidum, so recht geeignet, uns auch das Mystische und Zaubervolle zu vermitteln. Sein Wesen ist das Verhüllen der Contouren. Im Charakter des Epos liegt das Dämmerhafte, das Helldunkel, das clair-obscur. Was uns das Drama in ganzer, schonungsloser Deutlichkeit zeigt, weil es die Menschen nur durch sich selbst exponiren läßt, das verschleiert das Epos, und eben darum ist es ungleich berufener uns in die Welt der Wunder einzuführen als das Drama, und ohne Gefahr zu laufen, das eine durch das andre zu beeinträchtigen, Menschliches und Mythisches zu vermischen. So scheinen denn die Frage nach der Dramatisirung des epischen Nibelungenstoffes und die nach der Verwerthung des Mythischen im Drama zwar anfänglich Nichts mit einander zu schaffen zu haben, und doch stellt es sich heraus, daß sie allerdings verwandt sind. Es ist durchaus verständlich, daß die außerordentlichen dramatischen Vorgänge im Nibelungenliede den Dichter drängen, sie vom Epos loszulösen — geschieht es aber und haben wir dann, auch bei der vollkommensten dramatischen Darstellung, das Gefühl, daß diesen theuren Gestalten nunmehr ein Undefinirbares fehle, dann dürfen wir es ohne Täuschung damit in Verbindung bringen,

daß eben diesem Dramatisch-Menschlichen zu viel Episch-Mythisches beigemischt ist, was für das Drama nicht taugt. Es liegt nicht so schlechthin nur an der epischen und dramatischen Form. Es kann erzählende Dichtungen geben, die sich ganz ins Dramatische umsetzen lassen, und Dramen, die besser Epen geblieben wären. Am epischen und dramatischen Wesen liegt es, und bei der Zwieschlächtigkeit des Nibelungenstoffs, der Beides ist, aber Beides unauflöslich, wird das Dramatische in ihm nie ohne Schaden von dem Epischen getrennt werden.

Ein gröberes Argument, das eben darum auch stark überzeugt, läßt sich aus dem Wesen des Theatralischen gewinnen, und jede Aufführung der „Nibelungen" kann es liefern. Mehr noch als das nicht dargestellte Drama verdeutlicht und begrenzt die Bühne die Gestalten und Motive. Je mehr sich der Dichter nun aber bemüht, das Menschliche in seinen Helden zu betonen und je mehr ihn sein guter Geschmack verhindert, sie auf dem Podium etwas Uebermenschliches vollbringen zu lassen — desto ungläubiger werden wir bei jedem Bericht, den wir von den unerhörten Thaten, die diese Menschen hinter der Scene begehen, erhalten. Wie? dieselben Männer und Frauen, die wir in unsrer Gestalt und Größe auf dem Theater handeln sehen und mit unsrer Zunge reden hören, werfen hinter den Coulissen mit mannshohen Felsblöcken wie mit Kieseln um sich und springen ihnen mit einem Satze dreißig Fuß weit nach? sie glauben einen Wall zu ersteigen und finden, daß es ein Drache ist, durch dessen Fleisch sie sich „wie durch ein felsiges Gebirg" mit dem Schwerte hauen müssen? Wir schütteln den Kopf darüber und sagen: das ist unmöglich. Sehen wir es auch nicht mit Augen vor uns — wir werden doch angeregt, die leibhaften Darsteller mit den Thaten zu vergleichen, die ihnen zugeschrieben werden, und wir erklären sie lächelnd für unverschämte Renommisten. Also wäre das Wunderbare aus dem Drama und von der Bühne ein für alle Mal verbannt? Gewiß nicht, und man braucht nur an Richard Wagners „Ring des Nibelungen", an seinen „Lohengrin" und „Tannhäuser" zu denken, um die Spur des Richtigen zu finden. Auch Wagner stellt das Mythische dicht neben das Menschliche — aber wenn uns die

Ankunft des Gralsritters auf dem Schwanenwagen anstatt uns zu verwirren und zu befremden auf das Tiefste ergreift und alle mystischen Kräfte und Ahnungen in uns weckt und entzündet, so ist diese Wunderwirkung der Musik zu danken, die allein schon durch ihr Element, den Ton, ekstatisch aufregt und noch in viel höherem Grade als der Fluß der epischen Erzählung das Ferment darstellt, das die ganze Stoffwelt durchdringt, erhebt und trägt, und eben dadurch, daß sie sie von dem Boden der Wirklichkeit entfernt, unsrer Phantasie um so viel näher rückt. Man denke sich aber die Musik fort und frage sich, ob es dann noch möglich sein würde, dem Helden, der vom Montsalvat herabkommt um Elsa von Brabant zu beschirmen, unverfälschten Glauben entgegenzubringen? Keinem Dichter, auch dem genialsten, möchte ich rathen, Aehnliches zu versuchen. Wohl giebt es transscendente Dinge auch im gesprochenen Drama, und eine besondre Traumseligkeit der dichterischen Empfindung und Rede, wie die höchste Symbolik der Darstellung kann sie uns nahe bringen. Aber Gott Vater, Engel und Teufel sind keine „Wunder" im Sinne der Siegfriedsthaten und des Lohengrin-Gefährts. Es sind Vorstellungen, die mit dem Leben des Volkes auf das Engste verwoben sind, Bestandtheile, ja Bedingungen seines Daseins, die aesthetisch auch von denen anerkannt werden, die dogmatisch mit ihnen Nichts anzufangen wissen. Der „Faust", die „Jungfrau", „Käthchen von Heilbronn" fordern keine Zugeständnisse von uns, die wir künstlerisch weigern müßten, und der Macht des Göttlichen oder Diabolischen trauen wir mehr als unsrer armen schwachen Kraft zu. Aber vor unsren Augen dürften sich auch mit über- oder unterirdischer Hülfe die Menschen nicht aller Dinge erdreisten, und der Unterstützung der Musik können in der Darstellung weder Elfen noch Hexen entbehren. Immer aber sind wir doch bereiter, das menschlich Unmögliche im Drama und auf der Bühne dann zuzugestehen, wenn seine Ursache außerhalb der irdischen Bedingungen zu suchen ist, statt im Menschen oder dem menschlich gestalteten Halbgott. Es ist theatralisch nicht ungefährlich, daß Jeanne Darc vor unsren Augen die schwersten Ketten zerreißt, und wir würden diese Kraftproduction in die Jahrmarktsbude

verweisen, wenn wir uns nicht sagten, daß nicht die zarte Jungfrau, sondern die göttliche Macht in ihr das Wunder wirkt — und auf das Wunder und den Glauben ist die ganze Dichtung gebaut. Ungenießbar würde die Scene aber trotzdem sein, wenn es der Dichter nicht verstanden hätte, unsre Seele so zu erregen und zu stimmen, daß sie sich, von ihm beflügelt, ins Reich des Ueberirdischen zu erheben willig wäre — und eben diese romantische Grundstimmung der Darstellung, die bis zu einem gewissen Grade den Zauber des musikalischen Tones zu ersetzen vermag, besitzt Hebbel gar nicht. Keine malerischen Halbschatten umlagern seine Gestalten, keine musikalischen Wellen umtönen sie — im allerhellsten Sonnenlicht, auf das Schärfste ausgemeißelt, echt plastische Gebilde, so stehen sie vor uns, nichts Verborgenes und Geheimnißvolles ist an und in ihnen, und wir glauben ihnen Nichts, als was sie nicht sichtlich mit den Kräften vollbringen, mit denen wir sie vor uns sehen. Es ist ein uralter Glaube, daß die Wunden eines Erschlagenen zu fließen beginnen, wenn der Mörder sich dem Leichnam nähert. Auch Hebbel hat ihn im Schlußact von „Siegfrieds Tod" verwerthet. Wenn Hagen Tronje an den Sarg tritt, quillt das rothe Blut hervor. Zwar hat der Dichter uns absichtlich im Unklaren darüber gelassen, wie er das grausige Zeichen gedeutet wissen will, und vermuthlich ist er selbst es, der aus Frau Utes Munde recht realistisch spricht: „Das ist nur die Natur, die sich noch einmal regt." Aber der fromme Kaplan, der daneben steht, erblickt den Finger Gottes darin, der still in die Wunde des Todten taucht, und Hagen selbst nimmt es nicht anders denn als ein Zeugniß wider sich. „Ich hätt' es nie geglaubt," sagt er mit dämonischer Ruhe, „nun seh' ich es mit meinen eignen Augen" — und dieser Gedanke ist auch der der Zuschauer. Wir sollen ein Gottesurtheil darin erblicken und doch sträubt sich jede Fiber in uns an dieser Stelle gegen das Wunder. Es kommt ganz überraschend, ganz unerwartet, es fällt vollständig aus dem Ton und der Stimmung, die der Dichter noch kurz vorher in uns angeschlagen, es streitet wider die eigne rationalistische Deutung, die er mit Königin Ute versucht, und darum stört es uns anstatt uns zu erheben und weckt statt des

Glaubens den Zweifel in uns. Auch Wagner hat in der „Götterdämmerung“ eine ähnliche Scene dargestellt. Bei ihm schreitet Hagen an die Bahre, um von Siegfrieds Finger den unseligen Ring zu lösen, den Wotan und Loge dem Albenfürsten einst mit kleinlicher List geraubt — und der Arm des Todten reckt sich hoch in die Luft. Das ist unendlich viel mehr als Hebbel wagt, und doch brauchte Wagner nicht davor zurückzuscheuen, weil seine Töne uns den alten heiligen Mythus mühelos erschließen und unsre Seele zu jedem Glauben willig machen. Bei ihm ist Alles auf den Accord des Mythischen gestimmt — bei Hebbel dissoniren alle mythischen Saiten, während alle menschlichen in uns den Widerhall wecken. Es wiederholt sich hier also der Fall des „Gyges“.

Daß Hebbel sich dieses Zwiespalts bewußt gewesen und sich seinetwegen gesorgt hat, geht aus einer Aufzeichnung in seinen Tagebüchern hervor. Hier schreibt er im zweiten Bande (Seite 498) unter der Ueberschrift „ad Nibelungen“ seine Betrachtungen nieder und beginnt damit, daß er seiner Meinung nach auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet habe. „Wen das mythische Fundament dennoch stört, der erwäge, daß er es genau besehen doch auch im Menschen selbst mit einem solchen zu thun hat und zwar schon im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, und nicht blos in der noch weiter specificirten Abzweigung desselben, im Individuum. Oder lassen sich seine Grundeigenschaften, man nehme die physischen oder die geistigen, erklären, d. h. aus einem andern, als dem mit ihm selbst ein für alle Mal gesetzten und nicht weiter auf einen letzten Urgrund der Dinge zurück zu führenden, oder kritisch aufzulösenden organischen Stamm ableiten?“ Ein Gedanke, der vom Dichter dann noch weiter variirt wird und der mit dem Satze abschließt, daß der Mysticismus des Hintergrunds höchstens daran erinnern solle, „daß in dem Gedicht nicht die Secundenuhr, die das Dasein der Mücken und Ameisen abmißt, sondern nur die Stundenuhr schlägt.“ Aber wie unstichhaltig ist diese ganze Beweisführung! Nicht an dem großen Schritt der Handlung und an der Größe

der Motive, nicht an dem „Schlag der Stundenuhr“ wird sich das natürliche Empfinden stoßen, und nicht um sie zu erklären bedurfte es des mystischen Aufgebots. Diese Uhr schlägt in jedem großen Drama, das sich über die gewöhnliche bürgerliche Ordnung hinaushebt, in der „Antigone“, im „Lear“ und „Macbeth“ wie im „Faust“ und „Wallenstein“. Daß aber im Menschen eine Fülle des Unerklärten und Unerklärlichen waltet, ist freilich ebenso gewiß, als daß der letzte Grund der Dinge unsrem sterblichen Auge immer noch verborgen ist. Aber kommt es denn darauf im Kunstwerk an? Voraussetzungen, die uns Allen gemeinsam sind, werden wir doch ohne Weiteres acceptiren, einerlei ob wir ihre Genesis kennen oder nicht. Nichts Menschliches ist uns fern und darum unverständlich, und da in jedem Drama gewisse Voraussetzungen entgegenzunehmen sind, darf uns der Dichter getrost auch über das „rein Menschliche“ der Gattung hinaus zu den entlegensten Quellen des ganz Einzigartigen, ja selbst des Pathologischen, wie im Othello, Lear, Richard dem Dritten führen. Wir folgen soweit wie möglich, in fremde Länder, in ferne Zeiten, in die Regionen über und unter der Erde, so lange unsre Empfindung mitklingt, so lange für die Laute, die der Dichter anschlägt, in unsrem Innern eine Resonanz vorhanden ist. Das allein entscheidet. Fehlt aber diese Resonanz, bleibt unsre Seele taub — dann ist alles Mühen des Dichters vergebens. Die Gemeinsamkeit des Empfindens, das keiner Reflexion bedarf, entscheidet für die Brauchbarkeit der künstlerischen Motive. Das wußte Goethe, als er seiner Iphigenie die zarte Scheu vor der Lüge in die Brust legte, Grillparzer, als er seine Hero schuf, das wußte Hebbel als er die alttestamentliche Judith modern umgestaltete — das hätte er sich bei der Schaffung der „Nibelungen“ in die Erinnerung zurückrufen sollen. Und nicht in Bezug auf die mythischen Reste allein — auch ein historisches Ueberbleibsel, das in den Kreis seiner blühenden, leidenschaftlichen Menschen, deren Herzen wie die unsren schlagen, fremdartig wie eine Mumie hineinstarrt, enthält das große Drama, und unerbittlich hätte es beseitigt werden müssen. Es ist die Eideshelferschaft. Als Hagen sich im Dom zur „Todtenprobe“ einfindet und, als wüßte er von

Nichts, fragt, was er dort solle, erwidert ihm Gunther, der doch mit Volker, Dankwart, Rumolt und vielen Andern bei der Mordthat zugegen war: „Dich trifft Verdacht.“ Und Hagen: „Den werden meine Sippen von mir nehmen.“ Und wirklich, die Sippen erklären sich bereit zu schwören „daß er kein Meuchler und kein Mörder sei.“ Nur einer schweigt, der junge Giselher, aber auf Hagens zweite dringende Frage erbietet auch er sich, die Hand erhebend, zum Eide. Die Stelle ist charakteristisch und für des Dichters Unsicherheit diesem bedenklichen Motive gegenüber bezeichnend. Es bedarf ja keiner Frage, daß Siegfrieds Mörder Allen wohlbekannt ist — Alle aber erklären sich unbedenklich bereit, ihren Glauben an Hagens Unschuld zu beschwören. Was historisch dies sonderbare Beweismittel verständlich macht, ist für die künstlerische Wirkung völlig gleichgültig; daß diese aber mit dem sittlichen Empfinden in jener Scene auf das Empfindlichste verletzt wird, ist gewiß ohne Weiteres klar. Es erscheint uns niederträchtig, einen Missethäter durch einen Eid wider bessres Wissen der Strafe zu entziehen — trotz aller Lehns- und Sippentreue. Das mußte auch Hebbel fühlen, und sein Schwanken verräth er durch Giselhers Zaudern. Aus diesem Zaudern spricht der moderne Mensch, der in Hebbel so laut hätte schreien sollen, bis er die ganze Eideshelferschaft zu den Todten warf. Wollte er es aber nicht, dann hätte er auch den jungen Giselher von Anfang an ohne Bedenken auf seines Oheims Seite treten lassen und dem historischen vor dem modernen menschlichen Gefühl den Vorrang lassen sollen. Daß er es nicht that, deckt das Verletzende des ganzen Processes aber erst recht auf und bemakelt gleichzeitig das holde Bild des Knabenjünglings, das zu den reizvollsten der ganzen Dichtung gehört. Denn nun sagen wir uns, daß Giselher, da er einmal zauderte, sich der Unsittlichkeit des Eides auch bewußt war und, wenn er dem Tronjer dennoch beitritt, damit zwar ein größeres *Opfer* als die Andren bringt, aber auch eine größere *Schuld* begeht. Und das jammert uns, je mehr uns die unentweihte Frische dieser edlen Natur entzückt. So Herrliches weiß Hebbel von ihm zu sagen! So wundervoll schildert ihn Volker im vierten Act der „Rache“:

„Des Weibes Keuschheit geht auf ihren Leib,
Des Mannes Keuschheit geht auf seine Seele,
Und eher zeigt sich dir das Mägdlein nackt,
Als solch ein Jüngling dir das Herz entblößt."

Und diese reine Seele muß durch ein veraltetes Motiv entadelt werden, für dessen antiquarischen Werth wir Menschen der Gegenwart nicht das geringste Verständniß haben.

Und dennoch, trotz der Unmöglichkeit eines reinen Aufgehens des Stoffes im Dramatischen und trotz der Fehler, für die der Dichter und nicht der Stoff verantwortlich gemacht werden muß: es giebt Keinen, der nach der Eigenart seines Genius den Hort völliger zu heben vermocht hätte als Hebbel. Etwa Schiller? Er liebte Deutschland und war ein nationaler Dichter, der eine Macht über unser Volk erlangt hat, wie kein Poet vor und bis auf den heutigen Tag nach ihm — aber er war ein Deutscher im Sinne des kosmopolitischen Idealismus seiner Zeit, die germanische Ader schlug ihm nicht, und was in jedem Zug unser eigenstes Wesen widerspiegeln mußte, das hätte er über die Grenzen des Nationalen hinausgehoben. Etwa Goethe? Die griechische Schönheit hätte die Ueberkraft der alten Recken gebändigt, und das dramatische Mark würden sie unter seinen Händen verloren haben. An Heinrich von Kleist könnte man denken, als er den Cheruskerfürsten, den Erretter Deutschlands schuf, aber wer hätte uns vor einer plötzlichen Abirrung seiner Helden in die Reiche des Pathologischen gesichert? Grillparzer vollends war für die Nibelungen viel zu weich und weltflüchtig, und wenn es seiner milden, erwärmten Rede beschieden gewesen wäre, uns in die Welt der Wunder einzuführen, mit der sich auch Heinrich von Kleists Natur viel inniger als die Hebbels berührte — das Mythische war doch nicht das Wesentliche, wenn es den Stoff für das Drama zu bezwingen galt. Für das Menschliche darin verfügte jedoch Keiner über die gleichen Töne wie Hebbel, und wie bewunderungswürdig er im Ausdruck das Richtige getroffen, das wird erst dann recht klar, wenn man ihn mit seinen Rivalen und Nachfolgern, etwa mit Geibel, vergleicht. Dessen „Brunhild" spricht den edelsteu Vers von der Welt, aber in seinem idea-

lischen Faltenwurf schreitet die Walküre von Isenland in unserer Phantasie so wenig einher wie die Burgunden und ihre Lehnsmannen. Hebbel hatte ganz Recht, sich in seinen „Tagebüchern" darauf zu berufen, daß er in sein Werk ungleich weniger Cultur hineingezogen habe, als Shakespeare in den „Lear". „Wie die Kinder" meinte Emil Kuh, „wie die ersten Menschen" Hebbels Frau — und in der That, so sprechen, so stammeln sie, so ganz elementar und ungeschmeidig, und doch gleich fern von naturalistischer Roheit. Es ist, als fehlte der Rede der Mörtel; unverbunden fügt sich Stein an Stein, schwer und gewaltsam knirschen sie neben einander dahin. Was in den früheren Werken des Dichters sich in häßlich zusammengeballter Kraft entlud oder mit bewußten, oft übergeistreichen Betrachtungen das Herzblut verfälschte, ist hier, der Uebertreibungen entkleidet, auf ein charakteristisches Maß gestimmt — nie zu viel, nie zu wenig. Alles Paradoxe und Antithetische erscheint in dem Munde dieser Hünen als das einzig mögliche Mittel sich zu verständigen — sie bedürfen der Contraste, weil sie zarter Vermittlungen und Uebergänge weder in ihrer Empfindung noch im Ausdruck fähig sind. Sie rücken stets gerade auf's Ziel und auch, wenn sie Ränke schmieden wollen, verrathen sie ihr Inneres unwillkürlich. Wenn Hagen zur Jagd hinaus will und sich vermißt:

„Wer hält mit mir? Ich eß' kein Fleisch zur Nacht,
Das nicht bis Mittag in der Haut noch steckt,
Auch trink' ich keinen Wein als aus dem Horn,
Das ich dem Auerstier erst nehmen muß,"

so scheint uns das für diesen Gewaltigen der einfachste und natürlichste Ausdruck zu sein, und keine Spur von Prahlerei liegt in dem Wort, das er an seinen Volker richtet, als dieser sich weigert, bei Tag zu fiedeln, weil er die „lust'ge Arbeit" auf die Nacht spare:

„Ja, du bezögst auch dann noch dir die Geige
Gern mit des Feindes Darm und stricheſt sie
Mit einem seiner Knochen."

Das ist deutlich und drastisch, ungeschlacht und doch durch das Körnchen Humor, das ihm beigemischt ist, vor dem Cynischen be-

wahrt. Selbst die dem Dichter so oft gefährlich gewordene Neigung, seine Menschen über ihre Empfindungen Reflexionen äußern zu lassen, statt der Empfindungen selbst, wandelt sich in den Nibelungen zu einem bedeutsamen Vortheil. Es ist, als sprächen Kinder von sich in der dritten Person, „Karl will dies“ oder „Karl ist so und so groß“. Sie setzen sich außer sich selbst, um Klarheit über das zu erlangen oder zu geben, was sie sind und wollen. So sieht auch Siegfried sich selbst, als er um Chriemhilds Hand wirbt, mit den Augen seiner Mutter und schildert sich so, anstatt seine Gefühle unmittelbar zu äußern:

„So laß dir noch vor Ja und Nein vermelden,
Wie meine Mutter mich zu schelten pflegt.
Sie sagt, ich sei zwar stark genug, die Welt
Mir zu erobern, aber viel zu dumm,
Den kleinsten Maulwurfshaufen zu behaupten,
Und wenn ich nicht die Augen selbst verlöre,
So läg's allein an der Unmöglichkeit.“

Man wüßte wirklich nicht zu sagen, wie ein Siegfried vor unsern Augen anders hätte werben sollen, ohne sentimental oder pathetisch zu werden und damit sein naives Bild zu zerstören. Gerade das Mittelbare seines Ausdrucks wirkt hier im Sinne des Naturells unmittelbar, ein alter Fehler des Dichters wird zur glänzenden Tugend, weil er den für das Beste seines Genius geeignetsten Stoff gefunden, und weil die hohe Idealität desselben verklärend und läuternd auf ihn zurückwirkte. Noch klarer aber wird die charakteristische Kraft dieser Sprache, wenn man seine Helden und Frauen nach einander hört: der prophetische Schwung in Brunhilds Vision ist von ganz anderm Klang als die einfache Rede der jungfräulichen Chriemhild, und auffallend contrastirt mit der ingrimmigen, harten, nüchternen und doch immer großgefügten Sprache Hagens die Rede des Kaplans, die unsagbar weich und sanft wie das christliche Erbarmen tönt. In den rührenden Erzählungen vom Tode des Stephanus, von dem Zweifel des Petrus, von des Kaplans eigener Bekehrung, in den tröstenden Mahnworten, die er an die rachebegehrende Chriemhild richtet, quillt ein Strom des, ich möchte sagen sittlichen Wohllauts, der bei Hebbel einzig ist.

Mit dieſem Treffen des charakteriſtiſchen Sprachausdrucks, an deſſen Möglichkeit Viſcher in ſeinem Aufſatz „Vorſchlag zu einer Oper“ nicht glauben wollte, war aber für die Bezwingung des Stoffes ſchon die Hälfte gewonnen, denn mit ihm war auch die Charakteriſtik des Weſens ſeiner Menſchen von ſelbſt gegeben. Aeußerten ſie ſich ſo, wie wir erwarteten, dann waren ſie auch das, was ſie ſein mußten, denn ihre Linien ſind mit dem Gedicht vorgezeichnet und ſchwierige pſychologiſche Wandlungen durchläuft keiner: die einzige Chriemhild ausgenommen.

Siegfried insbeſondre hatte ſich nur zu exponiren, um ſein Bild ein für alle Mal feſtzuſtellen. Und das liegt gleich in der erſten Scene bis auf die kleinſte Falte offen vor uns da. So friſch, ſo fröhlich, ſo wagemuthig iſt er, ſo überſprudelnder Thatenluſt voll und doch ſo treuherzig und gutmüthig, ſo keuſch beſcheiden. Mit der ganzen Ahnungsloſigkeit der Unſchuld geht er den ſchlimmen Pakt mit König Gunther ein. Da dieſer ſelbſt kein Bedenken darin findet, die Braut mit fremder Hülfe zu gewinnen, glaubt auch er kein Recht zu haben ſeinen Beiſtand zu verweigern, ja, es wurmt ihn zu denken, man könne an ſeiner Fähigkeit dazu zweifeln, und er hilft ſo gern! Nicht ein Schatten des Unheils dämmert ihm, das er damit für ſich heraufbeſchwört; kurzſichtig in ſeiner täppiſchen Naivetät überſieht er die nächſtliegenden Conſequenzen. Das iſt eine Verſtrickung, die ſich an ihm rächen mußte, aber es iſt eine Verſtrickung der Unſchuld, die man ſich hüten ſollte mit dem alten aeſthetiſchen Schulausdruck „Schuld“ zu bezeichnen. Die Reinheit ſeines Weſens bringt ihn in die ſchlimmſte Lage ſeines Lebens, und ſeine natürliche, nicht erkämpfte Wahrhaftigkeit iſt es, die ihn verräth. Der Fanfaron Raupachs konnte mit Brunhilds Gürtel Verſtecken ſpielen und eine Lügenkette um ihn ſchlingen — der reine Held Hebbels weiß nichts von ihm, und als er ſich ſeiner erinnert, als die Gattin in ihn drängt zu ſagen, was es mit ihm ſei, ſpricht er ſofort von einem „unglückſeligen Geheimniß“ und iſt damit auch ſchon verloren: denn verbergen kann er ſich nicht, und als Brunhilds Nahen ihn erſchreckt und Chriemhild in eiferſüchtiger Sorge den Zuſammenhang wenigſtens zum Theil erräth, weiß man auch,

daß er ihr Nichts mehr verhehlen kann. Also kein Thun, kein Begehen, geschweige denn das Begehen einer Schuld — sein bloßes Sein ist es, das ihn in's Verderben führt. Das wissen auch die Gegner recht gut. „Konnte er dafür?“ fragt Gunther den mordlustigen Hagen, und dieser giebt ohne Umschweife zu, daß der Verlust des Gürtels nichts als ein Unfall gewesen und daß Siegfried Nichts dafür könne, „daß ihm der Witz gebrach' sich auszureden. Er ward gewiß schon beim Versuche roth.“ Ebenso unzweideutig sagt der Tronjer, nachdem er Chriemhilden das Geheimniß des Lindenblattes abgelistet:

„Wenn man durchsichtig ist wie ein Insekt,
Das roth und grün erscheint, wie seine Speise,
So muß man sich vor Heimlichkeiten hüten,
Denn schon das Eingeweide schwatzt sie aus.“

Das sollte Siegfrieds Schutz und Schirm werden — für Hagen bedeutet es aber nichts als „Tödt' ihn“, denn er beruft sich auf den „Schwur der Königin“. Ja wohl, Brunhild hat einen Eid gethan, denn als Hagen ihr zuruft „Der Mann muß sterben, der dir das gethan!“, bestätigt sie es furchtbar feierlich „Ich ess' nicht mehr, bis ihr den Spruch vollzieht“. Also wäre dieser Eid Hagens Motiv? er würfe den Speer auf Siegfrieds Rücken nur aus Loyalität? Das glaube wer mag. Und doch ist es eine aesthetische Phrase, die man sowohl auf unser Nationalgedicht wie auf das Hebbel'sche Drama anwendet: die Lehnstreue sei es, die Hagens Waffe führt. Allerdings, der Dichter hat ihm (um von dem Epos einstweilen nicht zu reden) eine mannhafte Treue gegen seinen Herrn verliehen, und er bewährt sie oft und glorreich: aber sie ist keineswegs blind und hindert nicht, daß er unablässig auf eigne Hand die Mittel zurüstet, die Siegfried und das Haus Gunthers zu Fall bringen. Wie der böse Genius der Burgunden thut er beständig mehr als er müßte und dürfte, wenn die Lehnstreue allein sein Handeln bestimmte. Ehe er gefragt wird, spricht er das Todesurtheil über Siegfried aus und wider Gunthers nicht mißzuverstehendes Verbot bereitet er Alles vor es zu vollstrecken. Mit dürren Worten erklärt ihm der junge König: „Er soll nicht sterben“, und wirklich antwortet Hagen: „Er lebt,

ſo lange du's befiehlſt" — daß es ihm aber nicht ernſt mit ſeiner Unterordnung unter Gunthers Willen iſt, beweiſt er ſogleich damit, daß er Chriemhild ausholt, um von ihr die Stelle zu erfahren, wo ihr Held ſterblich iſt. Wozu? das bedarf keiner Erklärung. Nur Vorwand iſt jedes Wort, das gegen ſeinen blutigen Vorſatz ſtreitet, und offen bekennt er auch in der erſten Scene des fünften Actes (im Odenwald):

„Nicht leugnen will ich's, daß ich meinen Arm
Mit Freuden leihe und mit einem Jeden
Erſt kämpfen würde, der ſich zwiſchen mich
Und ihn zu drängen ſuchte, doch ich halte
Die That darum nicht minder für gerecht."

Das ſollte jeden Zweifel ausſchließen. Der Zuſatz, der von der Gerechtigkeit der That redet, verwiſcht zwar den deutlich kundgegebenen Grund ſeines Haſſes wieder, und er wäre beſſer weggeblieben, wie das ganze Loyalitätsmäntelchen, das der Dichter um Hagens Unthat hängt. Aber über die Quelle ſeines Grimmes kann er uns nicht täuſchen: es iſt dieſelbe, die uns der Urmythus aufdeckt, es iſt der natürliche Kampf der Finſterniß wider das Licht, es iſt der Neid der dunklen Macht, dem das ſonnige Leben, das ihm im Wege iſt, zum Opfer fallen muß. Vielleicht hat der Dichter es nicht gewagt, dies Motiv in aller Dürre und Nacktheit zu zeigen. Vielleicht hat er dem Tronjer nur darum im Vorſpiel und in Brunhilds Halle einige biedre Worte der Anerkennung der Verdienſte des Helden aus Niederland in den Mund gelegt. Vielleicht that er es auch, um die Zeichnung vor Einſeitigkeit zu bewahren und ſie reicher zu detailliren. Aber freilich: welcher ritterliche Sinn müßte von der Bewunderung des lichten Helden nicht überwältigt werden? In Hagen aber ſchlägt ſie keine Wurzel, und daß er es mit Siegfrieds Ankunft in Worms auch ſchon auf ſeinen Untergang gerichtet hat, verräth er ſelbſt in der ſiebenten Scene des viertes Actes (I. Theil). Wenn er dem König ſo bedingungslos ergeben geweſen wäre, hätte er ebenſo wenig wie Volker und Gerenot zugeben dürfen, daß er ſich mit falſchen Künſten ſein Weib gewinne, aber er ließ es geſchehen, weil er das Ende vorausſah. Hätte Siegfried ſein Ge-

heimniß bewahrt oder „Strich gehalten“, wie Hagen ſich ausdrückt, dann wäre er vielleicht ſicher geweſen. „Doch wußt' ich wohl, es werde nicht geſchehn.“ Er wußte es, darum wehrte er der Hülfe nicht, die zugleich eine Erniedrigung ſeines Lehnsherrn war. Feſſellos entlädt er denn auch das ſchäumende Uebermaß ſeiner galligen Bosheit, als der Mord nun geſchehen und der heitre Held ſich im Staube vor dem Mörder wälzt. Noch lebt der zum Sterben getroffene, und ſchon gebietet Hagen, eine ſtarke Bahre zu fällen, weil ein „todter Mann“ ſchwer ſei! Gegen Siegfrieds Zunge wüthet der Arge, er höhnt ſein Vertrauen, er nennt ihn einen Tropf, und als Siegfried ihm mit ſeiner letzten Kraft zuruft: „Das that dein Neid“, verräth Hagen ſein Inneres eben dadurch, daß er die Anklage mit einem erregten, heftigen „Schweig! Schweig!“ zurückweiſt. Der Sterbende hatte hellgeſehen: unheimlich düſter, ein Daemon des Haſſes, wie eine ſchwarze Gewitterwolke, die die Sonne verhüllt, ſteht der Furchtbare am Himmel der Welt. Was ſchön und herrlich war, ſinkt darnieder: die Zerſtörung behält Recht. Das macht uns erbeben wie eine verheerende Naturkraft. Wir können ſie aeſthetiſch bewundern — aber moraliſch iſt keine Spur des Guten in ihr. Jede Fiber in uns lehnt ſich gegen den todtenäugigen Unhold auf, der einen Siegfried heimtückiſch in das Grab ſandte. Erſt wenn er die eine große That, zu der ſich alle Sehnen in ihm ſpannten, vollbracht, erſt nach Siegfrieds Tode, kommt er zur Ruhe. Zwar handelt er auch jetzt, trotzdem er immer auf Gunther Bedacht zu nehmen ſcheint, ſtets für ſich ſelbſt, er erſchlägt den bairiſchen Mauthner und zertrümmert das Schiff, das die Burgunden in die Heimath zurücktragen könnte — aber da er nichts mehr zu gewinnen und nur noch zu verlieren hat, erſchüttert uns immer wachſend die Größe, mit der er ſich in das Unvermeidliche ſchickt. Den alten höhniſchen Trotz bewahrt er ſich. Er weigert ſich, Chriemhilden die Ehren der Hunnenkönigin zu geben, und legt, als ſie kommt, den Balmung triumphirend auf ſein Knie. Er ſchickt ſich ſogar an, ein Lied zu ſingen „Im Odenwald da ſpringt ein muntrer Quell“, um ſeiner Feindin den alten Pfeil noch tiefer in's Herz zu drücken. Er tödtet ſogar

ihr Kind. Aber alles dies thut er, um die letzte Wunde zum Fließen zu bringen. Er beſchleunigt damit nur ſein eignes Ende, das er auf ſich nimmt wie eine göttliche Schickung, ungebeugt, aber ohne Widerſtand. Das Wetter, in dem er einherfuhr, erſchlägt ihn ſchließlich ſelbſt.

Das Alles trifft auch auf das Epos zu, und auf die gemeinſame Wurzel aller Nibelungenſagen und -dichtungen hat ja das große Tondrama Richard Wagners unſer Volk nachdrücklichſt hingewieſen. Es erhellt auch die Beziehungen Hagens zu Siegfried in dem Hebbel'ſchen Drama, und ganz beſonders ſtellt es den tragiſchen Fall des Helden in aller Deutlichkeit dar. Nicht als ob den Zaubertränken, die eine Kammer in Siegfrieds Hirn verriegeln und wieder öffnen, das Geringſte zum Lobe nachgeſagt werden ſollte — im Gegentheil, ſie ſind dramatiſch nicht ſchroff genug zu verwerfen — aber die Verwicklung bei Wagner zeigt, von Siegfrieds Stellung zu dem Grundthema der Tetralogie einmal ganz abgeſehen, ſo klar wie möglich, daß der lichteſte Heros dem Neid der Böſen verfallen mußte, nur weil er iſt, wie er iſt, nur weil ihn die Macht und der Glanz umlagern, die doch nichts gegen die Strahlen ſind, die von ihm ſelbſt, von ſeinem eignen Weſen ausgehen. Ohne die geringſte Schuld verſtrickt ſich der Wälſung in den Netzen der Tücke — und ebenſo ſchuldlos wie er fällt der Siegmunds-Sohn Hebbels, nur weil ſein Licht die Nacht verdrießt. Trotzdem, alſo ohne die Vorausſetzung einer imputablen Schuld, wirkt der Fall ſo tragiſch wie möglich und beweiſt, daß, wie im erſten Bande dieſer „Dramaturgie" bei Erörterung der „Braut von Meſſina" ausgeführt wurde, ſchon die bloße Naturbeſchaffenheit ausreicht, um die tragiſche Colliſion zu erzeugen. Ein Daſein, das wie wenige zum Leben berufen wäre, ein Daſein, das die Blüthe der Menſchheit iſt, geht an dem feindſeligen Widerſtand der Welt eben durch ſeine Reinheit zu Grunde. Es taugt nicht auf die Erde, die dem „böſen Geiſt gehört", in das Reich des Egoismus, der Verſtellung und des Verraths. Eine gewaltige, aber in dramatiſcher Hinſicht rein paſſive Kraft ſtürzt durch eine andre, die ihr durch Liſt überlegen iſt, und zwar um eben deſſentwillen,

was sie bewahren, was ihr den höchsten Thronsitz des Lebens sichern sollte. Dieser starke Contrast muß allerdings hinzu kommen, um den tragischen Eindruck zu ergänzen. Wenn ein Kind um ein paar goldner Ohrringe willen von einem Räuber erschlagen wird, so ist das nur bejammernswerth, wenn ein listiger Fuchs einen ehrlichen Jungen übertölpelt und um seine Ersparnisse bringt, so ist das vielleicht tragikomisch — wenn aber der stärkste Lebenswille und die vollkommenste Lebensberechtigung durch ihre eigne Hoheit an den Grenzen des Endlichen zerschellen, dann regt sich jenes tragische Schmerzgefühl, das, in den unteren Regionen der kleinen Interessen nicht heimisch, überall da erblüht, wo Kraft an Kraft zerbricht und die unberechtigte Macht die berechtigte zernichtet. Das Tragische ist immer ein Erdulden.

Ganz anders steht es mit Chriemhild. Wenn bei Siegfried nur von einer tragischen Collision geredet werden kann, so begeht sie in der That eine ihr anzurechnende Schuld. Siegfried, so viel er auch an Heldenthaten vollbringt, handelt doch nur episch, nicht auch dramatisch; d. h. er steht nicht im Mittelpunkt der Action, so daß auf sein Verhalten alle Radien derselben zusammenliefen. Das aber thut Chriemhild und darum ist sie die dramatische Heldin des Ganzen. Wenn auch nicht auf ihre Veranlassung, so schließt doch um ihretwillen Siegfried das Bündniß mit Gunther; nur um sie zu gewinnen hilft er dem jungen, schwachen König bei der gefährlichen Werbung um Brunhild. Um ihretwillen also verfällt Siegfried dem Tode, und sie selbst, die Unselige, ist es, die dem Mörder ahnungslos die Lanze schärft und darreicht. Das wirft ihr Hagen auch trotzig in's Antlitz, als sie im vierten Act des Schlußdramas (in der vierten Scene) von ihren Brüdern des Tronjers Haupt begehrt. „Vergiß dich selbst und deinen Theil nicht ganz. Du trägst die größte Schuld." Er mahnt sie an den „scharfen Zungenkampf"; daß sie es gewesen, die mit ihrem Triumph über Brunhild des Gatten Wortbruch aller Welt verrathen; daß sie nun büßen möge, „wenn hier zu büßen ist". Und Chriemhild giebt mit der fragenden Antwort: „Und büß' ich nicht?" dem furchtbaren Kläger zu, daß sie zu büßen hat, daß sie selbst ihr namenloses Leid als eine

Frucht ihrer Schuld betrachtet. Wie sie aber Schritt für Schritt auf den schwindelnden Gipfel geführt wird, das ist eins der größten Meisterwerke des Dichters und die Krone des Werkes. Bei der Entstehung der „Maria Magdalena“ macht Hebbel einmal die Bemerkung, die „dramatische Dialektik“ müsse nicht nur in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst verlegt werden, er „debattirt die Berechtigung der Idee selbst“, d. h. um es aus dem Philosophischen in das Gemeinverständliche zu übertragen, er setzt die sämmtlichen Personen des Dramas zu dem Thema desselben auf eine Art in Beziehung, daß Alle Recht zu haben scheinen. Merkwürdiger Weise kehrt sich diese „Debattirung der Idee“ bei dem Hebbel vielfach verwandten Henrik Ibsen, der die dialektische Neigung, den reflectiven Zug mit jenem gemein, daneben allerdings noch eine starke polemische und satirische Ader zu eigen hat, in das gerade Gegentheil um: Ibsen stellt die Menschen seiner späteren Dramen zu seinem Thema gleichfalls, aber derart in Beziehung, daß Alle Unrecht haben: die Werles, die Ekdals und der Arzt Relling in der „Wildente“, die Mutter und der Pastor in den „Gespenstern“, Rosmer, Rebekka, die todte Beate und ihr Bruder in „Rosmersholm“. Auf Niemandes Seite stehen wir ganz, mit dem Kopf, mit dem Herzen, geschweige denn mit unsrem ganzen untheilbaren Ich — beständig schwanken mit den ungewissen Lichtern der psychologischen Dialektik, die über das Thema gleiten, unsre Empfindungen, unsre Sympathieen hin und her, und das letzte Ergebniß ist ein negatives. Ein ähnliches Gefühl verläßt uns auch bei der „Maria Magdalene“ nicht ganz — bei den „Nibelungen“ aber, in denen der Dichter dem nämlichen Triebe mit ungleich größerer Kunst nachgegangen ist, überwiegt das Positive: statt des Unrechts das Recht. Siegfried konnte seiner wahrhaften Natur nach nicht anders handeln als er thut; Brunhild, die das Weib in sich auf das Tiefste entwürdigt fühlt, heischt begreiflicherweise für die ihr angethane Schmach blutige Rache; an den Schwur, den sie thut, knüpft wiederum Hagen an und schöpft daraus wirklich ein gewisses Recht zu seiner That, deren nothwendige Folgen (den Raub des Balmungs, des Hortes u. s. w.) er dann ebenso schreckenlos auf

ſich nimmt; Gunther, Gerenot und Giſelher treten trotz ihres inneren Widerſtrebens bis zuletzt auf Hagens Seite, weil ſie mit Giſelhers Worten „ew'ge Schmach“ auf ihr Haupt häufen würden, wenn ſie den Mann verließen, der ihnen in Noth und Tod zur Seite ſtand; Chriemhild aber hat ein gutes Recht, wenn ſie, für die Gebote der Lehnsehre ohne Verſtändniß, über ſie ausruft:

„Das eben iſt's, was mich empört!
Heut' ſind ſie untreu, morgen wieder treu:
Das Blut des Edelſten vergießen ſie
Wie ſchmutz'ges Waſſer, und den Höllengiſcht,
Der in den Adern dieſes Teufels kocht,
Bewachen ſie bis auf den letzten Tropfen,
Als wär' er aus dem heil'gen Gral geſchöpft.“

Denn wie ſie immer gefehlt hat — weit mehr, unendlich weit mehr hat man doch an ihr geſündigt, die Folge ihrer Schuld ſtand in entſetzlichem Mißverhältniß zu der Schuld ſelbſt, und dieſe war echt weiblich und verzeihlich genug den Reizungen der erregten Brunhild gegenüber. Die Liebe zu Siegfried war es, die ihr die Lippen löſte, und auch das geſchah erſt, als die Feindin ihr zugerufen: „Du prahlſt, Chriemhild, und ich verachte dich“. Wie ſie nun bereut, ſich ſorgt und ängſtigt, wie ſie in jäher Erkenntniß des Schrecklichen, das geſchehen, bei der Botſchaft des Kämmerers „Ein todter Mann liegt vor der Thür“ aufſchreit: „So iſt's auch mein Gemahl“, wie ſie wehklagt und ſich im Leid nicht erſättigen kann, das iſt Alles ganz herrlich und des größten Dichters würdig. Und wie ſtetig wächſt ſie nun zur furchtbaren Rächerin heran! Gericht, Gericht über Hagen Tronje, das iſt von jetzt an die Loſung ihres Lebens. Man glaubt ſchon, ſie habe ſie vergeſſen, wenn ſie nach langen Jahren der Trauer im ſchwarzen Gewande in der Kemenate ſitzt, ihre Vögel und das „Sonntagsſtück des arbeitsmüden Schöpfers“, das Eichkätzchen, füttert, das ihr faſt zum Kind geworden (wie Hebbel das ſeine, an dem er ſo ſeltſam ſchwärmeriſch hing) — aber noch wühlt der alte Schmerz in ihrer Bruſt, und noch immer beherrſchen ſie nur ein Gefühl, nur ein Gedanke. Sie faßt die Botſchaft ihrer Mutter nicht, ein edler König werbe um ihre Hand — da aber blitzt es plötzlich in ihr auf: der Tronjer rieth ab. Warum, das

begreift sie sofort, als sie den Namen des Werbers vernimmt, der kein Geringerer als der übergewaltige Etzel ist. Nun beginnt sie mit dem Scharfsinn der Rache alle Möglichkeiten zu verknüpfen. Sie sieht im Geiste voraus, daß die zweite Ehe, die ihr ein Verrath an dem geliebten Todten dünken müßte, vielmehr die Handhabe für sie werden kann, ihrem Siegfried die Treue bis in den Tod zu beweisen. Jetzt könnte sie entschlossen sein, aber sie ist es noch nicht — ihre weiblich-edle Natur läßt sie der Dichter nicht verleugnen. Nicht wie eine Megäre greift sie wild zur Hochzeitsfackel, um mit ihr den Mörder und seine Spießgesellen zu vernichten — noch einmal fordert sie Gericht von dem königlichen Bruder, und erst als es ihr wiederum geweigert wird, läßt sie Etzels Boten kommen: Rüdeger. Das ist herrlich, das macht, daß wir der unglücklichen Frau Recht und wieder Recht geben. Und eben so vollendet sich die „Valandinne" in ihr langsam, ohne blutdürstige Begier. Immer ist es ein neuer Widerstand ihrer Gegner, der ihr eine neue Consequenz ihrer qualvollen Opfer auferlegt. Als sie von der greisen Mutter wie einen Brief die weiße Locke, eine stumme Mahnung, empfängt, erinnert sie sich selbst, daß Utes Falken bis auf ihre letzte Feder sicher sein sollen, denn nur um den Geier ist es ihr zu thun — als aber die Falken von dem Geier nicht lassen wollen, weiht sie die einen mit dem andern dem Verderben, und den entsetzlichsten Kampf erspart sie auch dem edlen Rüdeger nicht. Wenn man noch hoffen möchte, Alles könnte sich wenden und Chriemhilds Weiblichkeit würde ihre Rechte fordern — dann läßt der Dichter seinen Hagen ein neues Hohnwort sprechen und eine neue Unbill begehen, so daß sie abermals einen Schritt weiter getrieben wird, bis sie endlich mit dem letzten Streich das Martyrium der Nibelungen und ihr eigenes beendet und lautlos unter Hildebrands Schwerthieben zusammensinkt. Es ist leicht gesagt, daß das Epos auch diese lange Entwicklung deutlich vorzeichnet. Es zeichnet sie eben nur vor, lückenhaft und oft nur andeutend. Im Drama aber mußte das Bild bis in's Kleinste ausgeführt werden. Alle andern Charaktere sind mehr oder weniger stabil — dieser aber mußte sich vor unsern Augen entfalten, und Hebbel hat die

ſchwierige Kunſt wie ein Meiſter geübt. Vom Wirbel bis zur Sohle iſt ſeine Chriemhild ein vollkommenes Menſchengebild: nicht nur aus der Zeit des Mittelalters begreiflich, in der die Aſengötter mit dem Chriſtenthum ringen, aus der Zeit ungebändigter heidniſcher Impulſe, ſondern aus menſchlichen Trieben, die jetzt und alle Zeit gelten und die uns Allen gemeinſam ſind.

So war dem Dichter der entſcheidendſte Wurf gelungen: ſeine Geſtalten lebten uns. Sie lebten in der Begrenztheit der Urzeit und doch warmblütig, greifbar, Fleiſch von unſerm Fleiſche, Geiſt von unſerm Geiſt. Er, der metaphyſiſchen Problemen nachzugehen liebte, dem die Reflexion die Natur ſo oft verderbte, war hier, durch ſein ſprödes Denken vor der Sentimentalität bewahrt, zur Natur zurückgekehrt, zur einfachen, charakteriſtiſchen Natur, wie ſie eben dieſer Stoff erheiſchte. Sein plaſtiſcher Sinn, der mit dem Mythiſchen nichts zu beginnen wußte, zerſtörte auch allen Nebel der Empfindelei, und das Blut ſeines Stammes, Dithmarſenblut, ergoß ſich, verklärt und gereinigt, in die Adern ſeiner Rieſen. Sollte es nicht? Was er in ſeiner Jugend ſah, wortkarge Menſchen, ſchwerfällig, ungeglättet, was er in frühſter Kindheit hörte, die alten Sagen ſeiner Heimath, in der die Kraft blonder Jünglinge Wunderdinge vollbrachte — das war ja Nachwuchs und Nachklang der alten Zeit, das war das goldhaarige Germanenthum, dem die Zunge noch nicht gelöſt war, das war die Kraft, die lieber an ſich ſelbſt erſtickte, als daß ſie „ihr Herz entblößt“ und ihre Lippen mit einer ſchönredneriſchen Phraſe befleckt hätte.

Dieſer Sieg bedeutet ſo unendlich viel, daß er die Schwächen der Dichtung reichlich aufwiegt, auch die ihrer Architektur. Daß dieſe nicht muſterhaft werden konnte, liegt an einem Zwiefachen: an der epiſchen Herkunft des Stoffes und an der Fülle ſeiner tragiſchen Motive, die für vier Dramen ausgereicht haben würden, deren Helden Siegfried, Chriemhild, Brunhild und Rüdeger wären. Sie ſind denn auch ſämmtlich in den Mittelpunkt einer Tragödie geſtellt: nach Raupach haben Wilhelm Hoſäus und Wilbrandt eine „Chriemhild“ geſchrieben, Dahn einen „Markgraf Rüdeger“, Robert Waldmüller, Geibel und ganz neuerdings Siegert

eine „Brunhild“, und in Wagners „Siegfried“ sind wie in der „Götterdämmerung“, wenn man diese hier heranziehen darf, Siegfried und Brünnhilde das Heldenpaar. Bei allen Dichtern aber hat ein Motiv von dem andern überwuchert werden und verkümmern müssen. Bei Wagner ist die Liebe Gutrunens, aus der sich die spätere Chriemhild entwickelt hat, völlig interesselos und rudimentär. Bei Geibel leidet Siegfried, der in seiner Bereitwilligkeit, Brunhild zu bändigen, dem schlimmen Helden Raupachs gleicht, empfindlichen Schaden, und eine Prophezeihung der Seherin Sigrun muß uns Chriemhilds Rache und die furchtbare Sonnwendfeier im Heunenlande ersetzen. Dahn hat mit dem ergreifenden Geschick Rüdegers vollauf zu thun, und Wilbrandt, der in drei Acten Chriemhildens ganze Laufbahn abschreiten zu können glaubte, verliert in seiner Hast fast den ganzen Nibelungenhort. Hebbel verfuhr weiser, als er für den weitschichtigen Stoff nach oftmaligem Erwägen die Form der „Trilogie“ oder des Doppeldramas mit dem Vorspiel wählte, deren zwei erste Theile zusammengenommen ebenso wie der dritte eine gewisse Selbstständigkeit beanspruchen — er konnte sich auf diese Weise Zeit gönnen und alle Motive nach Möglichkeit ausreifen lassen; und doch ist auch bei ihm Brunhilds Geschick um seine letzten tragischen Rechte betrogen worden. Es ist eben kein Raum für alle Dramen im Drama nebeneinander, und wurde er gewährt, dann ergab sich aus ihrer Zusammenfügung doch keine rechte dramatische Einheit — wohl in der Idee, wohl in der Entwicklung der Hauptperson, nicht aber im Bau des Werkes. Das aber hängt eng mit dem epischen Wesen des Stoffes zusammen, und dies kann sich im Vorspiel und architektonisch im Schlußdrama am Wenigsten verleugnen. Aber auch im ersten Drama, das sich weit mächtiger als das zweite gipfelt, kommt die Vielfältigkeit der Motive *darin* zum Vorschein, daß sich die Scenen auf der Bühne sehr selten *aus* einander, sondern fast immer nur *nach* einander entwickeln; Auftritt reiht sich an Auftritt, jeden Augenblick wird die Scene leer, und oft weiß sich der Dichter mit der Begründung des Kommens und Gehens seiner Personen gar keinen Rath. Wenn im Vorspiel Ute und Chriemhild nach dem Abgang der Recken

erſcheinen um dem Kampfſpiel zuzuſchauen, dann muß der Dichter mit dem Wort der Mutter „Komm, wir vergeſſen, es iſt Meſſezeit“ die Scene jäh beenden, nur damit die Frauen gehen und die zurückkehrenden Männer das Feld frei finden können. Der Kaplan ſchiebt ſich im zweiten Act ganz wie von Ungefähr in eine Lücke der Handlung, die Recken Wulf und Truchs kommen und verſchwinden, und im dritten Act erſcheinen (beſonders auffallend) immer zu zweien, nach und nach, um kurze Zeit auf der Scene zu verweilen und dann den folgenden Platz zu machen: Rumolt und Dankwart, Siegfried und Chriemhild, Brunhild und Gunther, Frigga und Ute, Brunhild und Chriemhild — ein langer epiſcher Zug, aber kein dramatiſch ſich rundender Bau. Man vermißt eben den einen einfachen Handlungskeim, aus welchem das ganze Drama organiſch erwachſen konnte, und es bedurfte der ganzen erſchütternden Dramatik der ſceniſchen Hauptvorgänge, der unwiderſtehlichen Gewalt, mit der ſie an das deutſche Herz treffen, und der genialen Fähigkeit des Dichters, ſeinen Menſchen die rechte Geſtalt und Zunge zu leihen, um uns dennoch durch die im epiſchen Fluß ſich fortbewegenden Geſtalten dramatiſch auf das Mächtigſte zu packen. Im zweiten Theil, in „Chriemhilds Rache“ war die Aufgabe beſonders ſchwer. Hier aber treten neben die grandioſe Figur der Wittwe die Heldenbilder Rüdegers, Etzels, Dietrichs, immer einer den andern an Größe überholend und die Handlung auf eine neue höhere Stufe hebend. Wundervoll ſpielt in die letzten blutigen Schreckniſſe eine weltgeſchichtliche Idee hinein, wie Hebbel ſie ähnlich in ſeinem großartigen, unvollendeten „Moloch“ verkörpern wollte und wie er ſie in vielen ſeiner andern Dramen ohne Grund zu verkörpern glaubte. Hier „bricht ſich“ in des Dichters Sinne „das Leben“, das geſchichtliche Leben, und es iſt, als ſähe man Jahrtauſende auf Jahrtauſende in's Grab ſinken. Das Chriſtenthum durchſäuert die alte Welt immer tiefer. Siegfried bedurfte ſeiner noch kaum; er war die unverfälſchte, zwieſpaltloſe, reine Natur ſelbſt — ein Nachklang der Zeit, da die Götter noch auf Erden wandelten. Dann folgt der Gewaltherrſcher aus den düſtren Tagen, in denen der Streit und die Zerſtörung in die Welt kamen, die wilde Kraft der Barbarei:

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Etzel. Aber er ist der Alte nicht mehr, sein feuriges Himmelsroß verbirgt sich hinter Wolken. Die neue Heilsbotschaft hat ihn in seinem Lauf gehemmt, und als er in Rom den „Hohenpriester" vom Thron stoßen wollte, hat ein unenthülltes „furchtbares Gesicht" ihn von dort vertrieben. Einmal doch ersteht er in seiner früheren schrecklichen Größe wieder: als Hagen seinem Erben das Haupt vom Rumpfe schlägt. Da wirft er jede Schonung von sich, und „wie er aus seiner Wüste hervorbrach, unbekannt mit Brauch und Sitte", hilft er seinem Weibe das grimmige Strafgericht an den Burgunden vollenden. Doch ein Dritter ist noch über ihm: das ist der Starke, der mehr ist als Siegfried und er, der Starke, der sich selbst bezwungen und den mächtigen Nacken freiwillig in das Vasallenjoch gebogen, das leibhafte Bild der sittlichen Kraft: Dietrich von Bern. Er entscheidet den Kampf im brennenden Saal, er bringt die Tragödie auch zum historischen und idealen Ende. Das Heidenthum begiebt sich der Macht:

„Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab
Und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter"

sagt Etzel; und Dietrich von Bern, der christliche Held:

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!" —

Nach sechsjährigem Erwägen und Arbeiten war die große Dichtung im Jahre 1860 beendet und nach abermaligen im Interesse des Theaters vorgenommenen Aenderungen wurden unter Dingelstedts Leitung am 31. Januar 1861 in Weimar das Vorspiel und der erste Theil, am 16. und 18. Mai desselben Jahres die ganze Trilogie mit dem vollständigsten Erfolg aufgeführt. Die begeistertsten Anerkennungen, die glänzendsten Ehren trug sie dem Dichter ein, und zwei Jahre später erlebte er die Freude, daß sie auch in der Wiener Hofburg, trotz Laube, einen Sturm des Beifalls erweckte: zuerst am 19. Februar 1863. Er selbst wohnte der Vorstellung nicht bei, „weil der Frack sich in ein Nessushemd verwandelt, wenn er sich gegen den dritten, vierten Act hin entbehrlich zeigt," aber folgenden Tags, bei der Wiederholung, wurde ihm das Anschauen nicht geschenkt und er genoß den Triumph mit Behagen. Fehlte es dem Mißtrauischen in der Folge auch nicht an manchen, oft nur eingebildeten Enttäuschungen

— er fühlte auf die Länge doch, daß er ein Werk geſchaffen, das weder Directoren- noch Schauſpielerrancune vom Platz rücken konnte: es war, wie Eduard Mörike ſchrieb, „wie ein Felsblock durchs Dach gefallen“. Da lag es nun und zwang die Welt mit ihm zu rechnen. Und ſie that es, zuerſt ſcheu, dann gern, voll Verehrung und heißer Liebe, und inzwiſchen iſt es in den Boden der deutſchen Kunſt ein- und feſtgewachſen, ein wahres Monument, aere perennius, die Schöpfung eines großen, mit dem Mark unſrer Erde genährten Dichtergeiſtes.

Es war nicht ſein letztes Werk. Einen „Demetrius“ dichtete er unter den Qualen der Krankheit, die ihm zum Tode gedieh, in ſeinen letzten Lebensjahren, von 1858 bis 1863. Eine Anregung des Großherzogs von Sachſen-Weimar hatte ihn auf den Stoff gebracht, und ernſtlich trug er ſich mit dem Gedanken, das Schiller'ſche Bruchſtück für die Weimarer Bühne zu vollenden. Bald aber fühlte er, trotz ſeiner grenzenloſen Bewunderung des Torſos, den Unterſchied, der ſeine Schaffensweiſe von der Schillers trennte, und er gefiel ſich in der Wendung, man könne ebenſo wenig dort weiter dichten, wo Schiller geendet, als man dort zu lieben anfangen könne, wo ein Andrer aufgehört. So exponirte er denn Handlung und Charaktere völlig neu und dennoch vielfach im unbewußten Zuſammenklang mit den Schiller'ſchen, damals von Hoffmeiſter noch nicht veröffentlichten Skizzen — aber wie ſeinen großen Vorgänger rief der Tod auch ihn von der Arbeit ab. Auch ſein „Demetrius“ blieb unvollendet, wenn ihm das Schickſal auch längere Zeit ließ als Schiller: bis zu der Eingangsſcene des fünften Actes durfte er ſein Werk fördern und, wenn er auch zweifellos noch dieſe und jene Aenderung vorgenommen haben würde, im Ganzen ſo ausführen, daß man den Eindruck des Ausgereiften empfängt. Zudem hatte er über den Ausgang keinen Zweifel gelaſſen, und mit einer Ausfüllung der Lücken (von der Hand eines Dr. Grohan) wurde die Tragödie denn auch gegeben, ich weiß nicht, ob noch auf einer andren Bühne als auf der des Berliner Schauſpielhauſes, wo ſie zuerſt am 10. Mai 1869, leider mit ſehr matter Wirkung, erſchien. Für dieſen Mißerfolg den allerdings nicht ſonderlich poetiſchen und

bühnengewandten Ausbauer des (durch nicht weniger als drei Verwandlungen beunruhigten) Schlußakts verantwortlich machen zu wollen, wäre eine Ungerechtigkeit, denn unfraglich versagt das Werk schon früher, und in der Brust des Helden liegt der sicherste Keim zu seinem Verderben. Wenn Schiller, wie es seine Art war, von großen politischen Motiven ausging und die Charaktere von dem typischen Conflict wie „von einer Seewoge" (wie Hebbel empfand) mit fortreißen ließ, so ging Hebbel vom Charakter, der Individualität aus. Schiller hegte wohl einmal den Gedanken, uns seinen Praetendenten zuerst im Zustande der Niedrigkeit, am Hofe des Woiwoden von Sendomir zu zeigen und ihn sich vor unsern Augen zum vermeinten und wirklichen Czaren umbilden zu lassen, aber er gab den Gedanken schon aus Gründen der Oekonomie auf und führte uns mit dem wundervollen Reichstag in Krakau sofort auf das weite, freie Blachfeld der Geschichte. Hebbel aber, der von Schiller unabhängig auf denselben Gedanken gekommen war, dachte nicht daran ihn fahren zu lassen, um so weniger, als sein Demetrius eine Art Selbstportrait werden sollte. Wie der edle, ritterliche Jüngling gegen jeden Schimpf aufbraust, so hatte auch der Maurerssohn aus Wesselburen sich knechtischer Dienste und sclavenhafter Unterwürfigkeit trotzig geweigert, und das Wort des Demetrius im Vorspiel:

„Ich setz' mich lieber auf die nackte Erde,
Als auf den Stuhl des Bauern, trinke lieber
Aus hohler Hand, als aus dem Napf des Knechts,
Und such' mir lieber Beeren für den Hunger,
Als daß ich schwelge, wo der Bettler zecht"

ist aus der tiefsten Seele des Dichters geflossen.

Die Folge dieser liebevollen Versenkung in das Individuelle war das Fehlen jedes historischen Geistes: aus dem geschichtlichen Drama wurde eine Privataction, die sich zwischen dem Helden, der Czarewna, der armen Barbara (der wirklichen Mutter des Demetrius) und den zwei oder drei Intriguanten des Stücks abspielt, leider aber eine solche, bei der der Held in aesthetischer Hinsicht in jeder Beziehung den Kürzeren zieht. Was würde Hebbel gesagt haben, wenn er noch hätte erfahren können, daß

der von ihm so gering geschätzte Laube in seiner schwächlichen, prosaischen Ausführung des Schiller'schen Entwurfs sich mit ihm auf gleichem Grund und Boden befunden! Denn der Demetrius Hebbels macht es nicht viel besser als der Laube'sche Jammerheld. Wenn dieser den Besitz des Czarenthrones ausschließlich von seiner legitimen Geburt abhängig macht und sofort sentimental resignirt, als er hört, daß „er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen", so bläst auch das einzige Wort, das den Hebbel'schen Demetrius zum Bastard stempelt, den Selbstherrscher aller Reußen „in's leere Nichts zurück". Als die Reichs-Bojaren kommen, will er sich vor ihr Gericht stellen,

„Und wenn Unwissenheit entschuld'gen kann,
So geht, der eingezogen als ein Czar,
Wohl noch als Jäger frank und frei zurück."

Unwissenheit! Ein Irrthum! Also nichts weiter als dies bildet seine ganze tragische Verstrickung! „Du rasest!" ruft ihm der Vater der capriciösen Marina mit Recht zu, aber Demetrius entwaffnet den Kläger mit dem Worte: „Weil ich thu' nach meiner Pflicht?" Seit wann stempelt die Pflicht die Menschen zu tragischen Helden? Er redet von der Krone als einem Erbstück —

„Jetzt seh' ich, daß ich ein Betrog'ner bin,
Was bleibt mir übrig als sie weg zu werfen,
Wenn ich nicht auch Betrüger werden will?"

Aber um seiner Freunde willen entschließt er sich, die „Czarenmaske" noch eine kurze Weile zu tragen, ehe er sie ablegt. Dann will er wie der Capitän eines gestrandeten Schiffes, der die Mannschaft in sichren Böten geborgen weiß, die Pulverkammer anzünden.

Aus schlechterem Thon ist selten ein dramatischer Held geformt worden. Eine „Maske" ist ihm, was der Kern seines Lebens sein sollte, was das Ziel und der Mittelpunkt des ganzen Dramas ist! Von wie anderm Schlage ist der Schiller'sche Praetendent! Der trägt den Kaisertitel nicht wie ein Gewand oder eine Larve, die ohne Schmerzen vom Körper gerissen werden. Der ist mit der fürstlichen Krone geboren, auch ohne daß ein Tropfen vom Blut des Czaren Iwan in seinen Adern rollte. Der denkt nicht

daran, den goldnen Reif vom Haupte zu nehmen, nur weil der Stammbaum ihn nicht stützt — der verharrt trotzig gerade dann im Besitz, mit allen Schreckniſſen der Macht bewehrt, als das Recht ihn gänzlich verlaſſen. So iſt es auch Heldenart. Jede dramatiſche Mittelfigur hat mit der Aufgabe, die ihr im Drama zufällt, mit Haut und Haaren verwachſen zu ſein, im Guten wie im Böſen, in Schwäche und Kraft, und es läuft der Einheit der Perſönlichkeit und des künſtleriſchen Eindrucks zuwider, wenn der Held, der uns auf ſeine Bahn geriſſen, in der Mitte des Stücks plötzlich erklären darf: Ich bitte um Verzeihung; dieſer Weg iſt falſch; kehren wir um! Und doch fühlte Hebbel die Schwäche dieſes Verhaltens ſo wenig, daß er vielmehr der feſten Anſicht war, Schiller wäre nie „dem angedeuteten Plane gemäß mit dem Helden als einem Betrüger vorwärts gekommmen, weil ein ſolcher im Drama die hohe tragiſche Wirkung unmöglich gemacht hätte". O nein! Schiller war auf dem richtigſten Wege, und Hebbel irrte, als er die Worte Leidenſchaft, Ehrgeiz, Wille aus der Bibel ſeines Helden ſtrich und die Worte Pflicht, Geſetz, Legitimität darein ſchrieb. Und wäre er wenigſtens conſequent geweſen! Ein tragiſcher Conflict hätte ſich denken laſſen, wenn Demetrius von Anbeginn an ſein Recht bezweifelt, unter dem Zwieſpalt in ſeiner Bruſt gelitten nnd endlich nach heißen Kämpfen der Wahrheit die Ehre gegeben hätte. Aeſthetiſch wäre es immerhin ſchwächlich geweſen, aber wir hätten doch gewußt, woran wir ſind. Ueber den Hebbel'ſchen Demetrius bleiben wir jedoch ſo lange im Unklaren, bis wir im vierten Act erfahren, daß nur ein Mißverſtändniß ihm den Heldenplatz gegeben — und die Enttäuſchnng, die er uns damit bereitet, verzeihen wir ſeinem Dichter nicht. Zudem ſind die an und für ſich meiſterhaften Schilderungen des ruſſiſchen und polniſchen Volksgeiſtes bei ihm genau ſo überflüſſig wie ſie bei Schiller ausſchlaggebend ſind, und dasſelbe gilt von den hiſtoriſchen Motiven des Stücks und ſeiner Vorgeſchichte, der Vertauſchung der Kinder und alles deſſen, was damit zuſammenhängt. Zwar fehlen durften dieſe Motive ſelbſtverſtändlich nicht, und an und für ſich hätten ſie eher mehr als weniger Licht vertragen, aber wenn ſie ſich zeigen, nehmen ſie

— er fühlte auf die Länge doch, daß er ein Werk geschaffen, das weder Directoren- noch Schauspielerrancune vom Platz rücken konnte: es war, wie Eduard Mörike schrieb, „wie ein Felsblock durchs Dach gefallen“. Da lag es nun und zwang die Welt mit ihm zu rechnen. Und sie that es, zuerst scheu, dann gern, voll Verehrung und heißer Liebe, und inzwischen ist es in den Boden der deutschen Kunst ein- und festgewachsen, ein wahres Monument, aere perennius, die Schöpfung eines großen, mit dem Mark unsrer Erde genährten Dichtergeistes.

Es war nicht sein letztes Werk. Einen „Demetrius“ dichtete er unter den Qualen der Krankheit, die ihm zum Tode gedieh, in seinen letzten Lebensjahren, von 1858 bis 1863. Eine Anregung des Großherzogs von Sachsen-Weimar hatte ihn auf den Stoff gebracht, und ernstlich trug er sich mit dem Gedanken, das Schiller'sche Bruchstück für die Weimarer Bühne zu vollenden. Bald aber fühlte er, trotz seiner grenzenlosen Bewunderung des Torsos, den Unterschied, der seine Schaffensweise von der Schillers trennte, und er gefiel sich in der Wendung, man könne ebenso wenig dort weiter dichten, wo Schiller geendet, als man dort zu lieben anfangen könne, wo ein Andrer aufgehört. So exponirte er denn Handlung und Charaktere völlig neu und dennoch vielfach im unbewußten Zusammenklang mit den Schiller'schen, damals von Hoffmeister noch nicht veröffentlichten Skizzen — aber wie seinen großen Vorgänger rief der Tod auch ihn von der Arbeit ab. Auch *sein* „Demetrius“ blieb unvollendet, wenn ihm das Schicksal auch längere Zeit ließ als Schiller: bis zu der Eingangsscene des fünften Actes durfte er sein Werk fördern und, wenn er auch zweifellos noch diese und jene Aenderung vorgenommen haben würde, im Ganzen so ausführen, daß man den Eindruck des Ausgereiften empfängt. Zudem hatte er über den Ausgang keinen Zweifel gelassen, und mit einer Ausfüllung der Lücken (von der Hand eines Dr. Grohan) wurde die Tragödie denn auch gegeben, ich weiß nicht, ob noch auf einer andren Bühne als auf der des Berliner Schauspielhauses, wo sie zuerst am 10. Mai 1869, leider mit sehr matter Wirkung, erschien. Für diesen Mißerfolg den allerdings nicht sonderlich poetischen und

bühnengewandten Ausbauer des (durch nicht weniger als drei Verwandlungen beunruhigten) Schlußakts verantwortlich machen zu wollen, wäre eine Ungerechtigkeit, denn unfraglich versagt das Werk schon früher, und in der Brust des Helden liegt der sicherste Keim zu seinem Verderben. Wenn Schiller, wie es seine Art war, von großen politischen Motiven ausging und die Charaktere von dem typischen Conflict wie „von einer Seewoge" (wie Hebbel empfand) mit fortreißen ließ, so ging Hebbel vom Charakter, der Individualität aus. Schiller hegte wohl einmal den Gedanken, uns seinen Praetendenten zuerst im Zustande der Niedrigkeit, am Hofe des Woiwoden von Sendomir zu zeigen und ihn sich vor unsern Augen zum vermeinten und wirklichen Czaren umbilden zu lassen, aber er gab den Gedanken schon aus Gründen der Oekonomie auf und führte uns mit dem wundervollen Reichstag in Krakau sofort auf das weite, freie Blachfeld der Geschichte. Hebbel aber, der von Schiller unabhängig auf denselben Gedanken gekommen war, dachte nicht daran ihn fahren zu lassen, um so weniger, als sein Demetrius eine Art Selbstportrait werden sollte. Wie der edle, ritterliche Jüngling gegen jeden Schimpf aufbraust, so hatte auch der Maurerssohn aus Wesselburen sich knechtischer Dienste und sclavenhafter Unterwürfigkeit trotzig geweigert, und das Wort des Demetrius im Vorspiel:

„Ich setz' mich lieber auf die nackte Erde,
Als auf den Stuhl des Bauern, trinke lieber
Aus hohler Hand, als aus dem Napf des Knechts,
Und such' mir lieber Beeren für den Hunger,
Als daß ich schwelge, wo der Bettler zecht"

ist aus der tiefsten Seele des Dichters geflossen.

Die Folge dieser liebevollen Versenkung in das Individuelle war das Fehlen jedes historischen Geistes: aus dem geschichtlichen Drama wurde eine Privataction, die sich zwischen dem Helden, der Czarewna, der armen Barbara (der wirklichen Mutter des Demetrius) und den zwei oder drei Intriguanten des Stücks abspielt, leider aber eine solche, bei der der Held in aesthetischer Hinsicht in jeder Beziehung den Kürzeren zieht. Was würde Hebbel gesagt haben, wenn er noch hätte erfahren können, daß

der von ihm so gering geschätzte Laube in seiner schwächlichen, prosaischen Ausführung des Schiller'schen Entwurfs sich mit ihm auf gleichem Grund und Boden befunden! Denn der Demetrius Hebbels macht es nicht viel besser als der Laube'sche Jammerheld. Wenn dieser den Besitz des Czarenthrones ausschließlich von seiner legitimen Geburt abhängig macht und sofort sentimental resignirt, als er hört, daß „er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen", so bläst auch das einzige Wort, das den Hebbel'schen Demetrius zum Bastard stempelt, den Selbstherrscher aller Reußen „in's leere Nichts zurück". Als die Reichs-Bojaren kommen, will er sich vor ihr Gericht stellen,

„Und wenn Unwissenheit entschuld'gen kann,
So geht, der eingezogen als ein Czar,
Wohl noch als Jäger frank und frei zurück."

Unwissenheit! Ein Irrthum! Also nichts weiter als dies bildet seine ganze tragische Verstrickung! „Du rasest!" ruft ihm der Vater der capriciösen Marina mit Recht zu, aber Demetrius entwaffnet den Kläger mit dem Worte: „Weil ich thu' nach meiner Pflicht?" Seit wann stempelt die Pflicht die Menschen zu tragischen Helden? Er redet von der Krone als einem Erbstück —

„Jetzt seh' ich, daß ich ein Betrog'ner bin,
Was bleibt mir übrig als sie weg zu werfen,
Wenn ich nicht auch Betrüger werden will?"

Aber um seiner Freunde willen entschließt er sich, die „Czarenmaske" noch eine kurze Weile zu tragen, ehe er sie ablegt. Dann will er wie der Capitän eines gestrandeten Schiffes, der die Mannschaft in sichren Böten geborgen weiß, die Pulverkammer anzünden.

Aus schlechterem Thon ist selten ein dramatischer Held geformt worden. Eine „Maske" ist ihm, was der Kern seines Lebens sein sollte, was das Ziel und der Mittelpunkt des ganzen Dramas ist! Von wie anderm Schlage ist der Schiller'sche Praetendent! Der trägt den Kaisertitel nicht wie ein Gewand oder eine Larve, die ohne Schmerzen vom Körper gerissen werden. Der ist mit der fürstlichen Krone geboren, auch ohne daß ein Tropfen vom Blut des Czaren Iwan in seinen Adern rollte. Der denkt nicht

daran, den goldnen Reif vom Haupte zu nehmen, nur weil der Stammbaum ihn nicht ſtützt — der verharrt trotzig gerade dann im Beſitz, mit allen Schreckniſſen der Macht bewehrt, als das Recht ihn gänzlich verlaſſen. So iſt es auch Heldenart. Jede dramatiſche Mittelfigur hat mit der Aufgabe, die ihr im Drama zufällt, mit Haut und Haaren verwachſen zu ſein, im Guten wie im Böſen, in Schwäche und Kraft, und es läuft der Einheit der Perſönlichkeit und des künſtleriſchen Eindrucks zuwider, wenn der Held, der uns auf ſeine Bahn geriſſen, in der Mitte des Stücks plötzlich erklären darf: Ich bitte um Verzeihung; dieſer Weg iſt falſch; kehren wir um! Und doch fühlte Hebbel die Schwäche dieſes Verhaltens ſo wenig, daß er vielmehr der feſten Anſicht war, Schiller wäre nie „dem angedeuteten Plane gemäß mit dem Helden als einem Betrüger vorwärts gekommen, weil ein ſolcher im Drama die hohe tragiſche Wirkung unmöglich gemacht hätte“. O nein! Schiller war auf dem richtigſten Wege, und Hebbel irrte, als er die Worte Leidenſchaft, Ehrgeiz, Wille aus der Bibel ſeines Helden ſtrich und die Worte Pflicht, Geſetz, Legitimität darein ſchrieb. Und wäre er wenigſtens conſequent geweſen! Ein tragiſcher Conflict hätte ſich denken laſſen, wenn Demetrius von Anbeginn an ſein Recht bezweifelt, unter dem Zwieſpalt in ſeiner Bruſt gelitten nnd endlich nach heißen Kämpfen der Wahrheit die Ehre gegeben hätte. Aeſthetiſch wäre es immerhin ſchwächlich geweſen, aber wir hätten doch gewußt, woran wir ſind. Ueber den Hebbel'ſchen Demetrius bleiben wir jedoch ſo lange im Unklaren, bis wir im vierten Act erfahren, daß nur ein Mißverſtändniß ihm den Heldenplatz gegeben — und die Enttäuſchnng, die er uns damit bereitet, verzeihen wir ſeinem Dichter nicht. Zudem ſind die an und für ſich meiſterhaften Schilderungen des ruſſiſchen und polniſchen Volksgeiſtes bei ihm genau ſo überflüſſig wie ſie bei Schiller ausſchlaggebend ſind, und dasſelbe gilt von den hiſtoriſchen Motiven des Stücks und ſeiner Vorgeſchichte, der Vertauſchung der Kinder und alles deſſen, was damit zuſammenhängt. Zwar fehlen durften dieſe Motive ſelbſtverſtändlich nicht, und an und für ſich hätten ſie eher mehr als weniger Licht vertragen, aber wenn ſie ſich zeigen, nehmen ſie

ſich nun ſo verlegen, ſo weggeſetzt aus, daß man ſie am Liebſten ganz wegwünſchte. Welch' eine öde Figur iſt der Cardinal-Legat! Wie fremdartig muthet uns das aus blauer Luft wie ein Meteorſtein in die Handlung plumpſende Motiv des Heirathsverbots für die Bojaren an, das dem Fürſten Schuiskoi zur Waffe gegen den neuen Czaren dienen muß. Und wie überflüſſig iſt dieſer Schuiskoi ſelbſt. Ein Schwächling wie Hebbels Demetrius, den die Enthüllung des Geheimniſſes ſeiner Geburt ſchon vom Throne ſtürzt, brauchte keinen Schuiskoi mehr um zu fallen. Laube ſah das ein. Er wandelte den Charakter dieſes Mannes demgemäß völlig um und ließ Demetrius ausſchließlich an ſeiner Illegitimität zu Grunde gehen. In dieſem einen Punkte unterſcheidet ſich ſein Demetrius zu ſeinen Gunſten von der Dichtung Hebbels.

Aber auch nur in dieſem einen. Denn wie viel ihre beiden Helden leider auch mit einander gemein haben — der Hebbel'ſche Demetrius iſt ſo voll poetiſchen Geiſtes, daß er, wie in goldner Wolke thronend, die nüchterne Welt Laubes tief unter ſich läßt. Die Scene der Barbara, die zitternd mit dem übervollen Mutterherzen vor dem gekrönten Sohne ſteht, wiegt allein alle übrigen Demetrius auf, heißen ihre Verfaſſer nun Maltitz oder Hermann Grimm, Gruppe, Laube oder Kühne, Sievers oder Götze. Und dieſe Schönheiten machen es begreiflich, daß ein Bühnenleiter wie Max Marterſteig, ein Mann von poetiſchem Feingefühl und oft bewährtem, vornehmem Urtheil, in jüngſter Zeit den Verſuch erneuerte, die Lücken des Werkes auszufüllen und dem Ganzen die für die Theatergewöhnung nun einmal unerläßliche knappere Form zu geben. Er betonte den Antheil der römiſchen Curie an der Intrigue ſtärker als im Original, ließ den Cardinal, wie Hebbel ſelbſt gewollt, im vierten Akt wieder auftreten, änderte die Schreibweiſe und die Betonung einiger ruſſiſcher Eigennamen (Schuisky ſtatt Schuiskoi, Otrepiew ſtatt Otrepiep, Boris Godunóff, Marfa Nagóy) und fand ſich in dem ganz neu zu ſchaffenden Schluß des fünften Aktes ſo glücklich in den Hebbel'ſchen Ausdruck, den Ton abſichtlicher herber Nüchternheit, daß die Tragödie in dieſer Geſtalt muthmaßlich abermals und größere Ausſicht als früher hat, auf die Bühne zu gelangen. Um ſo mehr, als

Dr. Auguſt Förſter, der frühere Leiter des Wiener Burgtheaters den Bearbeiter zu ſeinem Werk angeregt und Förſters Nachfolger das von jenem gegebene Verſprechen der Aufführung zu dem ſeinigen gemacht hat. Oder ſollten dieſe Verſprechungen nichts auf den jetzigen Director vermögen? Es iſt ſchön und ergreifend und ganz im Hebbel'ſchen Sinne, wenn in dem Augenblick, da die arme Barbara ſich vor der Czarewna im Staube windet, unfähig das letzte Wort der Wahrheit zu ſprechen: daß Demetrius zwar ihr, aber doch auch des Czaren Iwan Sohn ſei — es iſt ſchön und ergreifend, wenn in dieſem Augenblick Demetrius kommt und der gequälten Seele zuruft „Ich helf' dir, Mutter". Es iſt pſychologiſch vollkommen glaublich, daß Marfa trotz ihres grauſam verirrten Gefühls für den ritterlichen Jüngling, der ihr Recht gegen die Aufrührer mit beredten Worten vertheidigt, auch dann noch öffentlich Partei nimmt, als ſie erfahren, daß er ein Baſtard iſt, ja, daß ſie ſich im Grimm zu dem Schwur verſteht, „daß Demetrius der Sohn Iwans und Rußlands echter Czar". Und kurz und knapp wie die ruſſiſche Juſtiz ſchließt ſich daran das Ende. Der ewige Wühler Otrepiew erſcheint mit ſeinen Koſaken und läßt den kleinen Sarg herbeiſchleppen, in dem der wirkliche, der in Uglitſch ermordete Czarewitſch, modert.

Otrepiew.

Schwör' weiter, Czarin, hier auf dieſen Sarg,
Der den Ermordeten von Uglitſch birgt,
Und ende dieſen Kampf: Iſt dieſer Dmitri
Der Czarewitſch, den du geboren haſt?

(Alle ſtehen in äußerſter Erregung, Marfa zitternd in furchtbarem Kampf.)

Demetrius
(tritt auf ſie zu — ſie faßt ihn in's Auge, dann bricht ſie lautlos über dem Sarg zuſammen).

Ich danke dir! Und liebe dich dafür.
Gerichtet bin ich, ſo vollzieht den Spruch!
Wer ſpielt hier Schickſal und das Werkzeug Gottes?

Otrepiew (ſein Piſtol ziehend).

Wer Czaren machen kann, kann ſie auch tödten! (Schießt Demetrius nieder.)

Schuisky (ſtark).

Doch ſtirbt man dran! (Er erſticht Otrepiew).

Bojaren und Volk.

Heil Schuisky, Czar von Moskau! —

Auch Heinrich Teweles hat in seiner bei Reclam erschienenen Bearbeitung das Drama ähnlich, knapp und beifallswürdig zu Ende geführt.

Hebbels Leben ging zur Neige. War es der nahe Tod, der die tiefdunklen milden elegischen Schatten in seine letzte Dichtung geworfen, war es die Liebe seines Weibes, die ihm den harten Sinn gelöst, das schön erblühte Glück seiner Häuslichkeit? Das Leiden hatte ihn im Leben versöhnlich gemacht. Ergoß es seinen läuternden Balsam nun auch in seine Kunst? Die alten Freunde sammelten sich wieder um ihn, um sein Schmerzenslager. Der Schiller'sche Genius, wider den er in seinem „Demetrius" kämpfen zu müssen geglaubt, lohnte ihm die ehrliche, überzeugte Opposition von den Sternen herab mit einer schönen Krone: am 10. November 1863 begrüßte ihn die Kunde, daß ihm für seine „Nibelungen" der vom Kaiser Wilhelm zur Zeit seiner Regentschaft gestiftete Schillerpreis zuertheilt worden war. Immer mehr hatte er sich in seinen letzten Jahren dem „heiligen Manne", wie er Schiller nannte, in Verständniß, Liebe und Verehrung zugeneigt, und ein Anschauen des Demetriusfragments im Theater regte die Frage in ihm auf, ob nicht Schiller Recht und er Unrecht habe. Auch das deutete auf die Anbahnung einer Umwandlung seines künstlerischen Stils. Und zu wie herrlichem Gewinn hätte das eigensinnig Individuelle in ihm durch Schillers Richtung auf das Allgemeine und Typische beeinflußt werden können! Am Nachmittag des 12. December las ihm seine Tochter den „Spaziergang", an dem er sich nie hatte satt hören können. In der Nacht darauf verschied er an den Folgen der Knochenerweichung, nicht mehr als fünfzig Jahre alt. Herb und unfroh in den Jahren seiner jungen und reifenden Kraft, kein Dichter des Glücks und der Liebe, mehr gewaltsam als gewaltig, mehr schartig als scharf, mehr reflectiv als schauend, aber immer eine Persönlichkeit, ein Mensch für sich, mit der Fähigkeit, das Individuelle auch in Andern aufzuspüren und es in schmerzvollen Windungen wiederzugeben, fand er den ewigen Frieden gerade da, als der irdische begonnen hatte, sich in sein Herz und seine Dichtungen zu senken. Aus hartem Granit hatte er seine Urweltsrecken gemeißelt und

ſie ihre ſpröde Sprache reden laſſen wie kein Dichter vor ihm, und doch ſind es Menſchen, die ſich an unſer Herz legen, die wir nicht nur bewundern und anſtaunen, die wir wie unſers Gleichen lieber lernen, und die uns das Vertrauen leicht machen, Menſchen, die die immer verſtändliche, großartig einfache Sprache des Gefühls, ohne Schnörkel und Gedankenſprünge, reden; andre folgen, wir ſehen ſie in langem, ſchönem Zuge nahen — da ſchließt das Schickſal, grauſam wie ſo oft, donnernd die Pforte zu, verſcheucht die glänzenden Bilder und läßt uns enttäuſcht und trauernd im Dunkel zurück.

# Otto Ludwig.

# Otto Ludwig.

Wer ist Otto Ludwig? hörte ich bei dem immer noch seltenen Ereigniß einer Aufführung des „Erbförsters“ im Parquet des Theaters einer großen Stadt fragen. Ja, wer ist Otto Ludwig! Man konnte der Fragerin die Frage kaum übel nehmen, und doch würde sie wahrscheinlich ein sehr erstauntes und etwas verlegenes Gesicht gemacht haben, wenn man ihr geantwortet hätte: „Einer der größten Dichter Deutschlands“. Sie hätte sich dann vielleicht dunkel entsonnen, daß es einen Roman giebt „Zwischen Himmel und Erde“, der nur darum eine weitere Verbreitung gefunden, weil er bei Otto Janke in Berlin als „Volksausgabe“ erschienen ist, ein Roman, von dem sie Anfang und Ende gelesen — die Mitte war langweilig —, aber sonst: was hat er sonst geschrieben? Es giebt kaum einen Dichter, dessen Bedeutung so wenig im Verhältniß zu seinem Ruf steht, kaum ein Dichterleben, das wie dies so ganz ein Martyrium war. In kleinen Verhältnissen, im thüringischen Städtchen Eisfeld, wo Otto Ludwig am 12. Februar 1813 geboren war, erwuchs das phantasievolle Kind. In seiner Vaterstadt und in Hildburghausen fand er eine gute gelehrte und musikalische Bildung. Aber es fehlte an großen Eindrücken, wie sie einem Geiste wie diesem, einer plastisch-anschauenden Seele wie dieser Nahrung und Bedürfniß gewesen wären. Er wurde Krämerlehrling — das traurige Loos des Pegasus im Joche! — Theaterdichter und Capellmeister bei einem Liebhabertheater in Eisfeld. Er hat viel und manches leidlich Gute componirt, — wer kennt es? Er wandte sich an

Mendelssohn nach Leipzig, der Musiker an den Musiker, der Mensch an den Menschen — aber der fertige, in sich abgeschlossene, feine und formvolle Meister verstand den unbeholfenen, durch übertriebene Anstrengungen, durch den Zwiespalt seiner Neigung mit seinem Berufe nervös gewordenen, verlegenen thüringischen Kleinstädter nicht. Er kehrte, kränkelnd, aus der Metropole der Musik in sein Meininger Ländchen, in seinen Wald zurück. Krampfhaft gohr und arbeitete seine Phantasie, aber er hatte sich in Leipzig doch wohl überzeugen müssen, daß seiner musikalischen Begabung die Ursprünglichkeit und Kraft fehlte. Als Componist hatte er damals — im Herbst 1840 — bereits *geendet*, ein Dichter aber war er *noch* nicht. Seltsam genug, daß man es sagen muß, aber sein mit einer Ouverture von ihm ausgestattetes und mit ein paar Chören und Liedchen beschwertes Volksschauspiel „Die Geschwister", das nichts weniger als eine „Oper" ist, wie man es genannt hat, nicht einmal ein Liederspiel — es verräth nicht mit dem leisesten Zuge die Vaterschaft des Mannes, der uns den alten Ulrich, den Apollonius und die Heiterethei geschenkt. In Tirol spielt das schwächliche Stück, nach Andreas Hofers Hinrichtung, aber diese feindlichen Brüder Uli und Rudi Damm, die dasselbe Mädchen lieben, und deren einer drauf und dran ist, aus Haß und Eifersucht den Bruder und das Vaterland zu verrathen — sie sprechen ebenso wie das schöne Rösli Theodor Körner'sche Jamben in zehnfacher Verdünnung. Der Conflict ist conventionell wie die Lösung, und die Umwandlung des schlichten Bauermädchens in eine politische Prophetin, die in einer Vision das künftige Geschick Tirols unter einem edlen Fürstenhause voraussieht und -sagt, nicht ernsthaft zu nehmen. Es wirkt Alles unwahr in dieser Komödie, Wort und Musik, die eine Geistesverwandte Lindpaintners, eine Nachkommin Winters und Weigls ist, und wenn ein Chor in der Introduction im Dreivierteltakt singt:

Sieh' uns hier
Knien vor dir
*Mit reinem Herzen*,
Schick' uns zu,

Schütz' uns du
Der Unschuld Ruh.
Segnend schau'
Hohe Frau,
Auf unsre Jugend,
Dankerfreut
Hoffend weiht
Sie sich dir heut,

und dabei jedes erste Wort die erste Taktnote und damit den Accent erhält, also auch die tonlosen Wörter „mit", „der", „auf", „sie", dann fragt man sich wirklich, ob denn in der That ein genialer Poet, den wir als einen der wahrhaftesten und strengsten kennen, sich diese künstlerischen Sünden hat zu Schulden kommen lassen. Und er war immerhin doch schon ein Vierundzwanzigjähriger, als er (im Jahre 1837) die „Geschwister" schrieb.

Gleichwohl ist es so; die Quelle ruhte zu tief in ihm. Er kannte und fand sich selbst nicht aus. So schwebte er eine Zeit lang, als er der Musik noch nicht förmlich Valet gegeben, ganz im Leeren. Da plötzlich — ein Ruck, ein jäher blendender Moment geistigen Hellsehens. „Mir genügt das Vage der Musik nicht mehr. Gestalten muß ich haben." Damit entschied sich sein wahrhafter Beruf. Was er in diesem geleistet, was seine „Thüringer Naturen", „Zwischen Himmel und Erde", was die „Makkabäer" und der „Erbförster" für unsre Poesie, seine „Shakespeare-Studien" (die in der Gesammtausgabe von Adolf Stern und Erich Schmidt, Leipzig, Grunow, 1891 unter den „Studien und kritischen Schriften" vervollständigt wiedererscheinen) für die Kritik, für die Aesthetik bedeuten, das lebt in den — Literaturgeschichten. Aber freilich, welch' ein Leben ist das! Das Scheinbild des Lebens, das Sein einer Mumie, ein übertünchter Tod. Und doch, eine kleine, stille Gemeinde hat der außerordentliche Mann, die seine Fehler nicht abschrecken, tiefer in sein Wesen einzudringen und seine Größe zu bewundern, die weiß, daß dies entsagungsvolle Leben mit der reinsten und schönsten Krone der Getreuen geschmückt ist: jener Getreuen, die den Genius nicht in den Tagedienst gezerrt, um einiger lumpiger Thaler willen, die auf den Beifall einer der Mode folgenden, vergnügungssüch-

tigen Menge gern verzichten um das Ideal wiederzugeben, das ihnen glänzend in der Fülle der Gesichte aufgegangen ist.

Liegt über dem Ringen seiner Jugend ein tragischer Schleier, noch tragischer wurde sein Geschick, als er die Höhe seines Schaffens erreicht. Fast fünfzehn Jahre lang peinigten den rastlosen Mann die heftigsten rheumatischen, von entsetzlichen Nervenschmerzen begleiteten Anfälle. „Die Energie Ludwigs" schreibt sein Arzt, „wird mir stets unvergeßlich bleiben, Jahre lang einen Zustand ohne Murren zu ertragen, in welchem unter unsäglichen Schmerzen die Herrschaft über den Körper geschwunden, das Bewußtsein aber klar ist, daß der rege Geist durch die Reaction körperlicher Krankheit zunehmend getrübt werden muß." Ihn selbst schmerzte nur, „nicht, daß ich den Genuß, sondern nur, daß ich den Zweck und den Gebrauch meines Lebens verliere." Ganz kurz vor seinem Tode äußerte er: „Wenn's doch noch möglich wäre, zu arbeiten" — ein Wort fürwahr, das seinem Leben ganz und voll entspricht. Eine Arbeit war ihm auch sein künstlerisches Schaffen. Nicht mühelos, schlank und leicht „wie aus dem Nichts entsprungen" wuchsen ihm seine Gestalten — erst allmählich drangen sie durch Dunst und Nebel, dann aber standen sie auch da, die Gestalten seiner Meisterwerke: ehern und echt. Und wenn sie auf dem Tandelmarkt keine Geltung erlangten, was kümmert das? Eine im besten Sinne vornehme Natur konnte Otto Ludwig verschmähen, wonach er nie gegeizt, nicht, weil die Trauben zu hoch hingen, sondern weil der oberflächlichste Blick in das Treiben der literarischen Messe ihm zeigen mußte, daß neben dem Besten auch das Elendeste gleichen Werth, gleiche Kraft, wenn nicht höhere hat. Es giebt zwar einen Sturmwind des Genies, dem Alle folgen müssen — in ihm fuhr Otto Ludwig nicht einher; aber er ist in's Herz der Natur gedrungen, er hat im Tiefsten geschürft, und wer wahren Werth von blendendem Putz zu unterscheiden vermag, der wird den bescheidenen Mann umdrängen, von ihm gewinnen wollen, was er an Edelmetallen im tiefsten, stillsten Grunde gewonnen und an's Licht gefördert hat.

Otto Ludwig hat bei der ihm nie genügenden Sorgfalt des Arbeitens nur wenig veröffentlicht. Wie oft er seine Projecte

hin und her wälzte, um sie recht zu erfassen, beweisen u. A. die reichlichen Varianten des Bernauerin-Stoffes. Nur der Ende der vierziger Jahre begonnene „Erbförster" stand als Drama nach des Dichters Wort, als er in einer Nacht plötzlich erwachte, mit allem Détail fertig vor seiner Phantasie. Auch mit der Ausführung ging es rascher als sonst, wenn Ludwig auch noch manches Einzelne erwog und abänderte. 1849 war er vollendet. Eduard Devrient, damals noch wärmer und freier als in seinen alten Tagen, nahm das Werk mit offenen Armen auf. 1850 kam es auf die Dresdener Hofbühne und wirkte wie ein ganz Neues und Gewaltiges: ein riesiger Basaltblock, der aus den geheimen Felsensitzen, wo es „wild ist und schauerlich öd", in das Treiben der Städte hineinpoltert. Das Publikum war ergriffen, die Kritik würdigte die neue Erscheinung als ein „Ereigniß". Die Schauspieler spielten den „Erbförster" mit Leidenschaft — die Wenigen, heißt das, die Gelegenheit hatten ihn zu spielen. Genast in Weimar nennt das Stück „das beste Werk der Neuzeit. Alle Charaktere sind psychologisch aufgefaßt, und Wahrheit athmet das Ganze." Anschütz in Wien, Grunert, damals noch in München, setzten an die Titelrolle ihre beste Kraft. Bald aber zeigte sich die spröde Natur des Publikums, das den furchtbaren Ernst des Lebens in der Kunst nicht zu ertragen Willens ist. Einige wenige Bühnen gaben das Stück; kaum auf zweien erlangte es das Bürgerrecht. Die Wiener Burg blieb ihm mit Anschütz, hernach mit Förster, getreu. Weimar kehrte zu Zeiten zu ihm zurück. Heutzutage ist der Erbförster fast überall ein Fremdling. Nur die Meininger, immer auf der Fährte des Echten, nahmen ihn mit Herrn Hellmuth-Bräm in ihr Repertoire auf. In belustigender Concurrenz folgte ihnen das Berliner Schauspielhaus, nachdem die Meininger den trefflichen Darsteller der Titelrolle an Berlin abgetreten hatten. Während aber das herzogliche Theater mit der schlichten, waldheimlichen, realistischen Inscenirung des Werkes den mächtigsten Eindruck bei dem Publikum erzielte, wirkte das Stück in der damaligen nüchternen Wiedergabe der königlichen Bühne mehr befremdend als erschütternd und rief sogar eine bei dem mehr gewandten und witzigen als tiefen und

gemüthvollen Naturell der Berliner wohl begreifliche Opposition hervor.

Die gewaltigen Vorzüge dieses Dramas entziehen sich dem ästhetischen Ellenmaß. Natürlich giebt es Gesetze, die ein Dichter nicht ungestraft verletzt. Aber das blos Gesetzmäßige ist nie das Große, und wenn eine Tragödie, so zeigt der Erbförster, daß die Bedeutung eines Kunstwerks viel weniger im Stoff als in der Behandlung desselben liegt, mehr im „Wie" als im „Was". Im „Erbförster" zwingt uns zunächst und vor Allem Eins: das sind Menschen, so reden, so streiten, so lachen und weinen sie, „Thüringer Naturen", aber ganze Menschen. Es ist furchtbar, wie sich aus dem lustigen Wortgefecht beim Kartenspiel der tragische Conflict herausschält. Ein Jeder kennt das Gefühl, für mich stets einer der erschütterndsten Eindrücke: den jähen Uebergang vom Scherz zum Ernst. Noch ist Alles gut, da kommt ein leises Wölkchen. Nun fühlt man das Unwetter nahen, steht athemlos dabei und kann es nicht wenden. Immer dichter zieht es sich zusammen, nun rollt der Donner und schon schlägt es auch ein. Wie das gemacht ist, das muß man lesen, sehen, nachfühlen, um bei jeder genaueren Prüfung seine Wahrheit nur immer großartiger bestätigt zu finden. Und diese heimlich-unheimliche Stimmung im Försterhause, dies Gefühl vom ersten Wort an: hier muß etwas Entsetzliches geschehen. In diese Zimmer, diese Kammern dringt kein volles Sonnenlicht, eng und lichtlos sind auch die Köpfe ihrer Menschen. Vollendetere Zeichnungen, besseres Material für die bildende Künstlerhand giebt es nicht. Und wie sich nun ein Glied an das andere schließt, den tödtlichen Ring für den armen alten Mann schmiedend, wie beengend, wie entsetzlich wahr! Und wie schwer wird es Einem nun, bei aller Bewunderung des Einzelnen, bei aller Anerkennung der unvergleichlichen Meisterschaft in der Ausnutzung des engen, trüben Zufallgedankens sagen zu müssen, daß dem „Erbförster" doch etwas fehlt, etwas, das uns alle Qual ruhig und gelassen ertragen ließe: „das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". An der Enge seiner Begriffe, an dem tückischen Spiel des Schicksals geht der

„Erbförſter“ zu Grunde — wir aber möchten höher ſtehen und beim Untergange des Helden ſehen, daß er ſterbend einen Blick in jenes gelobte Land thut, das ihm lebend zu erreichen nicht vergönnt war; und kann er das nicht, ſo möchten wir doch, wenn wir die Summe ſeines Lebens ziehen, nichts anders ſagen als dies: in deinem Falle hätte ich gehandelt wie du; der Dichter hat mich auf den Stern deines Schickſals gepflanzt, ich folge dir, wohin du ziehſt, auch auf die verworrenſte Bahn, und trittſt du aus deinem Geleiſe, wohl, es iſt mir ein ſtolzes Gefühl, mit dir enden zu können. Fehlt uns dies Gefühl der Identität der Intereſſen, dieſer Zugehörigkeit zum Helden — dann hat das Drama, in neunundneunzig Fällen gegen einen, auch irgendwo ein Loch, und um ſeine Wirkung ſteht es ſchief.

Der Streit im „Erbförſter“ dreht ſich um die Frage: kann der Herr von Düſterwalde, Stein, den Förſter von Düſterwalde, Ulrich, ſeinen Förſter, der zugleich ſein Duzfreund iſt, abſetzen oder nicht? Die Antwort lautet natürlich: Ja. Ob es klug oder nicht iſt, ob Stein gegen ſein Intereſſe auf dem Durchforſten beſteht, das Ulrich mit aller Entſchiedenheit verwehren will, das thut Nichts zur Sache. Im Verlauf des Stückes ſelbſt wird Alles herbeigebracht, dem alten Ulrich dies Recht plauſibel zu machen: daß es gleichgültig ſei, ob man ihn den Erbförſter heiße oder nicht, ob ſeine Vorfahren bis zum Urgroßvater Düſterwalder Förſter geweſen oder nicht; daß der Rupert von Erdmannsgrün, auf den er ſich beruft, Staatsdiener und nicht abſetzbar ſei, was beim Ulrich nicht zutreffe; daß es Nichts verſchlage, ob er das Beſte ſeines Herrn wolle oder nicht, „vor Gericht gält' das nicht“. Kurz, an dem formellen Recht des Stein kann vernünftiger Weiſe kein Menſch zweifeln. Chriſtian Ulrich iſt der Einzige, der, während die Andern doch wenigſtens urtheilslos vor einer ihnen räthſelhaften Thatſache ſtehen, die Sache ſogar umkehrt und, weit entfernt, ein ſolches Recht des Stein, ihn abzuſetzen, zuzugeben, vielmehr die leiſeſte Neigung dazu für ein himmelſchreiendes Unrecht erklärt — wohlverſtanden ein Unrecht im formalen, geſetzlichen, nicht etwa nur im moraliſchen Sinne. Ein Verſtandesmangel, der Bornirtheit iſt, treibt ihn alſo in das tragiſche Ende.

Darin liegt etwas das Maß des rein Natürlichen, Gesetzmäßigen, Verlassendes und darum Unaesthetisches. Die Dummheit darf wohl Charge, nie aber Hauptmotiv sein. Es ist nur natürlich, wenn der Wilderer es nicht begreift, daß Alles, was auf vier Füßen den Wald durchkreuzt und jagdbar ist, was im Strom zu fischen, aus den Lüften herunterzuholen ist, nicht Allen gehören soll als freie Speise auf der Gasttafel der Mütter Natur — aber es ist eine Anomalie nicht einzusehen, daß ich mit dem, was mir gehört, machen kann, was ich will. In jenem Falle lehnt sich gewissermaßen die Urmenschheit gegen die Schranken auf, die die Cultur errichtet — in diesem aber wird der natürliche und, wie ich behaupte, allen normalen Menschen innewohnende Eigenthumsbegriff selbst verletzt. Daß der Herr, dem der Wald gehört, in dem Walde auch als Herr gebieten, seine Diener ein- und absetzen kann — das *muß* eingesehen werden können, das kann von einem geistig mit dem gewöhnlichsten im Leben nöthigen Hausrath ausgerüsteten Menschen verlangt werden. Es fällt mir nicht leicht, bei einem Werke, dessen hohe Genialität ich nie aufhören werde zu bewundern, diese Ausstellung machen zu müssen — aber gesetzt einmal, man ginge noch einige Schritte weiter und näherte die Dummheit stufenweise dem Cretinismus! Wer würde das ertragen? Dies Extrem nur, um anzudeuten, daß für die aesthetische Wirkung eines Charakters nicht nur ein gewisses Maß von Leidenschaft und ethischer Kraft, sondern auch von Geistesgaben verlangt werden darf. Daß es Menschen wie Christian Ulrich giebt, braucht man keinen Augenblick zu bezweifeln. Aber schade ist es, daß dies in allem Andern so kernig, so ganz aus den Händen der Schöpfung hervorgegangene Menschenbild einen geistigen Defect hat, der sein Unglück und das Unglück des Dramas werden muß! Wie wundervoll ist er sonst gezeichnet! Dies starre Rechtsgefühl, dies unbeugsame Beharren auf dem, was ihm gut und recht erscheint, dieser unwirrsche Ton, unter dem sich die unberührteste Zartheit, ja, Keuschheit des Empfindens verbirgt. Aber ein Bedenken, ein schweres Bedenken bleibt seine Bornirtheit doch. Es ist der Genius des „Othello", der den Dichter auf diese Pfade verlockte, des „Othello", dem er eine

so hingegebene Bewunderung zollte. Nicht nur die Verblendung aller derer, die dem Jago in's Netz gehen, findet sich hier in dem einen Manne zur völligen Begriffsstutzigkeit gesteigert — auch die kleineren Verwirrungen und Mißverständnisse, das peinliche Zufallsspiel der Taschentuchkomödie, für deren aesthetische Schwächen Otto Ludwig ganz und gar blind war, finden im „Erbförster" ihr groteskes Abbild und machen zum Jammer für jeden Bewunderer der großen Anlage dieser Charaktertragödie in der zweiten Hälfte plötzlich eine Schicksalskomödie aus ihr, deren Mittel eben so kleinlich zugerüstet sind wie nur je bei Müllner oder Houwald.

Denn man rufe sich die Vorgänge einmal deutlich in die Erinnerung zurück. Am Schlusse des zweiten Actes hat sich eine der ergreifendsten Scenen des ganzen Dramas abgespielt. Des Erbförsters Sohn Anton ist auf Befehl des trunkseligen Buchjägers, der mehr durch ein Mißverständniß als durch den ernstlichen Willen des alten Stein auf kurze Zeit an Ulrichs Stelle getreten ist, von sechs Holzhauern brutal ausgepeitscht worden, als er eben „drüber war, die Ahornpflanzungen in der Baumschule herauszunehmen", und der Sohn giebt nun stammelnd, todtenbleich dem Vater von der ihm angethanen Schmach Kunde. Das letzte Wort wird dabei nicht ausgesprochen — um so ergreifender rührt uns des Sohnes Aufschrei „Vater, ich kann's nicht sagen. Das hat mir noch kein Mensch gethan auf der Welt." In seinem übertriebenen Ehrgefühl das echte Kind seines Vaters steigert dieser Andres Alles in's Jugendliche, Leidenschaftliche — nicht eine Wallung in ihm, die wir nicht verständen; so, ganz fassungslos, ganz vernichtet mußte ein solcher Jüngling nach der gemeinen Rachethat des Buchjägers sich geberden. Denn nur eine Rachethat, nicht einen Rechtsact vollzog der wüste Gesell, als er seine sechs Spießgesellen über den Einen schickte, der sich ihrer nicht erwehren konnte. Trotz Allem stand das formelle Recht in jenen Augenblicken dem Buchjäger zur Seite — und das eben ist es, was der Erbförster nicht begreifen will. Er betrachtet sich nach wie vor als den Träger seines angestammten Amtes; er giebt Ordre jeden anzurufen und im Nothfall niederzuschießen, der

mit einer Flinte in „seinen“ Forst kommt, und gleichzeitig schickt er seinen Jüngsten in die Stadt zum Advokaten, um eine Klage „gegen den Stein und seinen Buchjäger zu machen“. Das ist, wie der Charakter des Alten einmal angelegt ist, vollkommen folgerichtig, die einzig mögliche Consequenz aus den gegebenen Voraussetzungen, in jedem Wort, in jedem Athemzug wahr, und von ungeheurer dramatischer Gewalt.

Ganz unvermerkt aber hat sich in diese bewunderungswürdige Scene der Wurm genistet, der das Fundament der Tragödie unterhöhlen soll. Andres, der von seinem Vater den Auftrag erhält, ihn bis an die Grenzschenke zu begleiten, fühlt plötzlich einen Frostschauer und läßt sich ein Tuch um den Hals binden, nachdem er unter den Flinten für sich die „doppelläufige mit dem gelben Riemen“ gewählt. O über dies Tuch und diesen Flintenriemen und über alles Unheil, das sie anrichten! Denn wozu sind sie da? wozu das jähe Unwohlsein des Andres? Im dritten Akt hören wir zwei Gaudiebe in der Grenzschenke von den besseren Zeiten reden, die die Revolution mit sich bringt, zwei ausgesprochene Communisten, deren einer, Lindenschmied, seinen tödtlichsten Haß auf eben den Buchjäger geworfen, der den Sohn des Erbförsters so grausam gezüchtigt hat. Und in eben diese Grenzschenke kommt Andres Ulrich und lehnt die Flinte mit dem gelben Riemen an die Wand, nachdem er mit den Worten „Daß sich Niemand da vergreift; die Flinte ist geladen“ sein Tuch um das Flintenschloß gewickelt. Und dann? Ja dann! Dann — „wird ihm so elend da herum“, er legt die Arme auf den Tisch und schläft ein. O über diesen Schlaf, der das Drama mordet, und über dies fürchterliche Unwohlsein! Aber warum kann sich ein frischer junger Mann nicht auch einmal miserabel fühlen, fragt vielleicht Jemand, besonders nach einer so heftigen Gemüthserregung, wie Andres Ulrich sie durchgekämpft? Gewiß, in der baaren, platten Wirklichkeit und in den Stücken der Naturalisten, in denen alles Geschehen zufällig ist. Aber nicht im Kunstwerk, und nicht an solcher Stelle. Und selbst in der Wirklichkeit: wer schläft so aus heiler Haut in einer Schenke ein, vollends wenn er der Sohn eines Mannes der Pflicht und der

rauhen Tugend selbst ist? Und zugegeben einmal, es wäre wahrscheinlich — im Kunstwerk ist es doch vom Uebel! Das benutzt nicht eine augenblickliche ganz kurze Trübung des Wohlbefindens, eine physiologische Störung, um sich den Weg zur Katastrophe, zu Mord und Tod und grenzenlosem Elend zu bahnen. Das kennt solche Abweichungen von der geraden Linie, solche Kreuzungen der Nothwendigkeit nicht. Wäre mit so ordinären Möglichkeiten zu rechnen, dann könnte das Geschoß Tells auch fehl gehen und statt des Apfels die Stirn des Knaben treffen! Dann erschösse König Philipps Meuchelmörder vielleicht statt des Posa den Carlos, und zwei muntre Knaben, die heimlich im Weiher baden, retteten Gretchens Kind. Davon also Nichts. Aber zu welch' anderm Zwecke als um dem Tode ein Hinterpförtchen zu öffnen schläft Andres Ulrich ein? Man höre doch: der Lindenschmied stiehlt unterdeß ja, gerade während dieses eiligen Stegreif-Schlafes, des Andres Flinte, die Flinte mit dem gelben Riemen, und mit eben dieser Flinte erschießt der Lindenschmied den Buchjäger. Andres Ulrich schläft also dem Lindenschmied sehr gelegen. Aus jenem Flintendiebstahl folgt nun aber wieder, daß man Andres für den Mörder des Buchjägers, ja sogar für den Mörder des jungen Robert Stein hält, an dessen Kopf gleichfalls eine Lindenschmied'sche Kugel aus dem verhängnißvollen Rohr vorbeigesaust ist.

Aber noch mehr: der alte Quängeler und mürrische Steinwege, der alte Forsthüter Weiler (eine Meisterschöpfung des Dichters) weiß dem Förster davon zu erzählen, daß er Andres und Robert im ärgsten Zank gesehen und daß bald darauf zwei Schüsse gefallen seien — der eine der Schuß des Lindenschmied, der den Robert verfehlt. Der andre aber, meint der Weiler, habe getroffen — und wen? den Andres — so glaubt er, denn vom Lindenschmied weiß er nichts. Und richtig erhärtet er seinen fürchterlichen Verdacht durch ein untrügliches Zeugniß: durch das Tuch, das um die Flinte mit dem gelben Riemen geschlungen war, und mit dem der Bach hantirte, als er den verwundeten Strauchdieb mit sammt dem Unheilsgewehr in sich aufgenommen. Nun muß ja der Erbförster glauben, Steins Sohn habe den seinen erschossen — und ohne Besinnen entschließt er sich auch, Ver-

geltung zu üben. „Aug' um Auge — Zahn um Zahn.“ Trifft er nun aber den vermeinten Mörder seines Andres, trifft er den Robert? O nein: seine eigene Tochter trifft er, die holde, herbe, jungfräuliche Marie, die zu einer letzten Zusammenkunft mit Robert, ihrem Verlobten, in den heimlichen Grund gegangen! Um des todtgeglaubten, vermeintlich erschossenen, aber frisch und gesund lebenden Andres willen tödtet der Erbförster in dem vermeintlichen Robert sein Lieblingskind, seine Tochter Marie — und er, der Mann des starren Rechts, muß einsehen, daß er Unrecht hat. Und woher dieser Rattenkönig von Unglücksfällen? Weil der tragische Genius des Stückes sie fordert? Nicht doch; nur weil ein Flintenriemen gelb ist und weil ein junger Mann zur Unzeit unwohl wird. Das wird Einem nie und nirgends deutlicher als im Theater. Liest man das Drama, so mag man über diese groben Mißverständnisse hinwegeilen. Sieht man es aber, sieht man dies unglückselige Tuch vor Augen und den noch fürchterlicheren Riemen, dann wünschte man, wie Stallmeister Froben den Schimmel des großen Kurfürsten, beide mit dem „Grau der Mäuse“ decken zu können. Aber nein, das Tuch muß so auffallend sein, daß man es mit keinem andern verwechseln, und der Riemen muß hellgelb sein, damit er weithin durch das Dunkel im heimlichen Grunde leuchten kann. Und wir sitzen davor und sagen uns, daß das ganze Verhängniß ungeschehen geblieben wäre, wenn das Tuch etwa weiß und ungemärkt und der Flintenriemen lederfarbig oder schwarz gewesen wäre. Dies ungeschlachte Marterzeug, das zu ganz anderm gut ist als zum Handgeräth des großen, gigantischen Schicksals, ist damit wohl hinlänglich gekennzeichnet worden.

Merkwürdig genug, daß Ludwig davon so gar Nichts spürte, er, der gegen sich und Andre so streng war, der immer kritisirte und mehr noch krittelte. Robert Prutz hatte ihm einmal den thörichten Vorwurf gemacht, die Marie im „Erbförster“ sei ein unbedeutendes Ding. Aber als Ludwig ihn in den Gesprächen mit Josef Lewinsky zurückweist (im sechsten Bande der Gesammelten Schriften S. 294), da weiß er nur von *einem* andren Fehler des Stücks zu reden, einem Fehler, der gerade in diesem Drama

keiner ist: er habe den Anfang zu heiter gehalten; es sei aber „ein Hauptgrundsatz der dramatischen Poesie, in dem Zuschauer keine täuschende frohe Hoffnung zu wecken", weil ihr immer Mißstimmung folgen müsse. Selbst wenn das unbedingt richtig wäre, hat Ludwig sich doch geirrt. Denn „daß das Ding ein böses Ende nehmen werde", spüren wir von Anbeginn trotz des Festes, das sich im Forsthause zubereitet, und der Dichter täuscht sich, wenn er glaubt, eben dadurch habe sein im Uebrigen „durch und durch lebenswahres" Werk an poetischer Reinheit verloren. Ach nein! Aber durch die ungewollte und unbemerkte Concession an den Genius der Müllner und Houwald hat es schweren Schaden genommen, und wir können es nun erleben, daß moderne und mit dem Wort schnellfertige Theaterbesucher von dem herrlichen Drama als von einem alten Schmarren reden. „Und möcht' ich sie zusammenschmeißen" — was jene bösen Stellen betrifft „könnt' ich sie doch nicht Lügner heißen."

Aber gäbe es denn keine, auch nicht die geringste Verbindung dieser Irrthümer mit dem Charakter des dramatischen Helden und dem ganzen Problem des Dramas? Und ist der Zufall, der willkommenste Prügeljunge der aesthetischen Kritik, wirklich so schlechtweg aus der Tragödie zu verbannen? Ist es nicht auch ein Zufall, daß in „Romeo und Julia" der Abgesandte des guten Priesters unverrichteter Sache zurückkehrt, ohne den jungen Montague in das gefährliche Geheimniß des Schlaftrunks durch den Brief des Paters eingeweiht zu haben? Spielen nicht kleine Zufälligkeiten selbst in den so überaus scharfsinnig und streng geführten Plan der „Emilia Galotti" hinein? Hängen nicht auch im „Wallenstein" Krisis und Katastrophe von einem Augenblick ab? O ja. Aber es ist doch etwas andres, ob das Schicksal einen Menschen, der sich übereilt, beim Wort nimmt und die Kugel, die der Held in's Rollen gebracht, nun selbst eine Weile fortstößt, bis es wieder am Helden ist, sie zum Abgrund zu wälzen — oder ob ein Mißverständniß der ausschließliche Erreger des tragischen Leides ist. Ein heißblütiger, kurzsichtiger, unüberlegter, verblendeter Jüngling — das ist Romeo. Von seiner Gedanken- und Maßlosigkeit hat er schon Proben genug gegeben,

ehe ihn durch seinen Pagen die falsche Nachricht von Juliens Tode erreicht — dieselbe Nachricht, die der Brief des Paters verhütet haben würde. Damit hätte er allerdings wohl auch das frühe Ende der beiden Liebenden *verhütet* — aber *herbeigeführt* hat er es doch keineswegs. Das ist ganz etwas andres. Romeo erhält nur eine wünschenswerthe Aufklärung nicht, und an ihm wäre es nun, wenn er besonnen wäre, zu stutzen, sich selber bei dem Pater das Räthsel dieses jähen Todes lösen zu lassen, oder von dem frischen Wangenroth und den Lebenszeichen in Juliens Antlitz betroffen zu werden. Nichts davon! Seinem Charakter getreu endet er im Gruftgewölbe der Capulet sein Leben, nachdem er durch eine Bemerkung in seinem an den Vater gerichteten Brief auch noch, recht unüberlegt, den armen Mantuaner Apotheker, der ihm das Gift verkauft, an's Messer geliefert — und auch Julien zieht er in den Tod nach sich. Es ist klar genug, daß der Zufallsapparat des „Erbförsters" aus einem ganz andren Arsenal genommen ist. Und Wallenstein? Sobald er mit dem schwedischen Obristen das gefährliche Bündniß geschlossen, giebt es keinen Rückweg mehr für ihn. Er möchte nach der heftigen Scene mit Max, der seinen guten Genius aufgerufen, den Pakt rückgängig machen — aber der Schwede ist fort, als hätte die Erde ihn eingeschluckt: das Schicksal hat den Entschluß des Helden festgeheftet; er ist *unwiderruflich* geworden und setzt sich alsbald in Thaten um. So lauert wohl das Fatum auf jede böse Stunde des Helden und führt ihn dicht an der guten Lösung vorbei, listig verhütend, daß er sie wähle; so kommt es seinen Gedanken und Plänen auf halbem Wege entgegen und sendet dem Macbeth das gekrönte Opfer selbst zu Gast; aber es denkt nicht daran, allein und ausschließlich für ihn zu arbeiten und Thaten aus ihm herauszulocken, die nach dem natürlichen, gesetzmäßigen Verlauf der Dinge nie hätten geschehen können. Ich hörte einmal das geistreiche Wort, alles tragische Verhängniß beruhe auf dem Wort „eben" — man könnte auch sagen, auf den zwei Wörtchen „zu spät"; auf einem schmalen Steg, auf eines Messers Schneide balanciren die tragischen Geschicke, aber sie thun es zu unserer aesthetischen Freude nur dann,

wenn sie nicht durch die Taschenspielerkunststücke des Zufalls, durch Augentäuschungen und Mißverständnisse dorthin geführt sind. Das Wörtchen „eben“ mag auch Otto Ludwig vorgeschwebt haben. Er, der unablässige Grübler, der sich in die dramatische Kunst Shakespeares wie in einen Schacht hineingebohrt, hat den Willen seiner Menschen und den mächtigeren des Schicksals sich beständig verschlingen und kreuzen lassen wollen, indeß der eine immer die Hand des andern ergriffe — so denke ich es mir. Aber über dem Nachdenken verlor er, wie es ihm so oft auch in seinen Shakespeare-Studien widerfahren ist, den einfachen, klaren Blick, und er, der Bewunderer der psychologischen Gesetzmäßigkeit Shakespeares, bemengte sich mit den Kniffen der Schicksalstragöden, die er so verachtete, und beging, ohne es zu merken, und trotz seines Leugnens, ganz dieselben Fehler wie sie.

Aus diesen Schlingen ist kein Entkommen, und sie sind es auch, in denen sich das nüchterne Urtheil immer wieder verfängt. Sie haben dem großen Werk den Stempel der zweifellosen Echtheit vorenthalten und dem Philisterſinn das Recht gegeben, es zu bemäkeln. Daß es uns aber dennoch das innerste Mark aufwühlen kann — wie sehr beweist das seine geheime Verwandtschaft mit den Kräften des Lebens, sein geniales, von allen Regeln der Technik und Dramaturgie losgelöstes Wesen. Wir sehen zwar eine Macht, die wir künstlerisch nicht gelten lassen wollen, mit diesen Menschen wie mit Puppen agiren — aber diese Menschen selbst muthen uns wie Bekannte an; einem jeden glauben wir schon einmal in's Auge geblickt, ihm die Hand geschüttelt, seine Stimme gehört zu haben. Solche Gestalten schafft nur ein schöpferisches Genie: diesen Weiler, diesen hastigen, gutmüthigen und doch so eigenwilligen Stein, diesen banausischen, dummstolzen Wilkens, den Buchjäger, die stille, demüthige Frau, die das Restchen des alten Erbtheils der Weiber, das ihr geblieben, der List, so gut und treu zum Besten der Ihren verwaltet: der einzige Weg, den ihr der Gatte offen gelassen. Und dieser Erbförster selbst, wie unsäglich rührt und packt uns der Mann! ja wie groß wird er, wenn endlich, endlich die enge Mauer seines vermeinten Rechts einstürzt und er inne wird,

welche Frucht sein ehrlicher Starrsinn getragen. Wenn er dem Stein im letzten Act mit dem Tuch entgegentritt, das, wie er glaubt, seines Andres Blut getrunken, und nun des Sohnes Stimme draußen laut wird, wenn er diesen entsetzt von sich abwehrt und das furchtbare Wort ruft „Mein Andres ist todt. Liegst du erschlagen im heimlichen Grund — dann sollst du mein Andres sein, dann ist Alles gut, dann wollen wir jubeln, dann wollen wir singen: Herr Gott, dich loben wir" — dann geht von seinem Jammer eine tragische Stimmung aus, die kein Held eines bürgerlichen Schauspiels nach ihm und nur ein einziger vor ihm erreicht: der alte Miller im letzten Akt von „Kabale und Liebe", dem Erbförster vielfach verwandt, in einigen Zügen sein Vorbild. Und wahrhaft erhaben wird der einfache Mann, wenn ihm die ganze Einsicht des furchtbaren Geschicks kommt, das über ihn und die Seinen hereingebrochen, wenn er sich nach der markerschütternden Klage „O einen Trost! Einen Trost! Einen Strohhalm nur von einem Trost" zu dem Einen wendet, was sein ganzes Leben gehalten und getragen, zu dem Gedanken des Rechts, das sich ihm jetzt in dem Bibelwort darstellt „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben". „Das ist Gewißheit, das ist Verheißung" sagt er, „das zwingt; kein Aber und kein Wenn. Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben; das heißt: dann ist's gebüßt, dann ist's ausgelöscht und er ist wieder rein." Und er setzt seinen Hut auf, „knöpft sich ein", und mit dem Wort „Ich geh' in die Gerichte" wendet er sich zum Gehen.

Hier findet sich nun zu guter Letzt noch eine einschneidende Wendung, bei welcher den Dichter das Gefühl der Sicherheit einige Zeit verlassen hat. Er hat nämlich für den Schluß zwei einander gerade entgegengesetzte Fassungen geschrieben und damit, wie ich glaube, selbst darauf hingedeutet, daß das Vorausgegangene nicht Alles nur das Werk der strengen Nothwendigkeit ist, die zweierlei Möglichkeiten gar nicht kennen kann, sondern immer nur eine, eben die nothwendige. Bei Otto Ludwig geht nun aber der Erbförster nach der ersten Version wirklich in die Gerichte, (und in dieser spielte ihn u. A. Dr. August Förster), nach der zweiten

allgemein bekannten zweifelt er, ob er dasjenige, was er für Recht hält, vor Gericht auch wirklich finden wird: den Tod; ja mehr: es wird ihm ganz wahrscheinlich gemacht, daß er ihn nicht finden wird, und er hat es schon einmal zu bittrem Leide erfahren müssen, daß es, wie er es nennt, „zweierlei Recht" giebt. Da macht er sich denn, nachdem er mit doppeldeutigen Worten von seiner Familie und seinen Freunden Abschied genommen, mit der Flinte auf den Weg, der kurz genug ist: denn kaum hat er die Thüre im Rücken, da fällt ein Schuß, und der Erbförster Christian Ulrich „hat sein Recht".

Die Wahl zwischen diesen beiden Schlüssen ist psychologisch nicht so leicht. Für den Gang in die Gerichte, der von Vielen unbedingt verworfen wird, läßt sich anführen, daß der Förster immerhin doch nicht sicher sein darf, daß man, statt ihn hinzurichten, ihn zum Kerker begnadige oder was sonst; denn es ist ein Irrthum zu glauben, es verschlage für die Beurtheilung von Mariens Tode viel, daß der Erbförster diesen nicht beabsichtigt hat. Freilich hat er nicht seine Tochter, wohl aber einen andern Menschen mit Vorbedacht tödten wollen, und vor den Gerichten ist es gleichgültig, ob X., der den A. erschießen will, sich in der Person irrt und statt dessen den B. trifft. Mord bleibt Mord, und nur die Qualification des Verwandtenmordes würde in Ulrichs Fall selbstredend fortfallen. Im Uebrigen stehen ihm wohl noch Milderungsgründe zur Seite, und möglicherweise findet das Gericht, daß statt eines Mordes nur ein Todtschlag vorliege — aber zweifellos ist die Entscheidung von vornherein keineswegs. Dann aber spricht für Ulrichs Gang in die Gerichte auch, daß die Obrigkeit, die Recht spricht, ihm, dem im Grunde des Herzens frommen Manne, als von Gott eingesetzt gilt; endlich, daß es seinem religiösen Sinne ein Furchtbares sein müßte, Hand an sich selbst zu legen. Anderseits bedenke man aber wohl, daß der stete unmittelbare Verkehr mit der Natur das Elementare im Menschen nährt, vollends im Waidmann, der Blut zu vergießen gewöhnt ist, und daß Christian Ulrich, der sich ohne viel Besinnen, auf das Bibelwort gestützt, zum Rächer seines todtgeglaubten Sohnes aufwirft, ebenso leicht sein eigner Richter

werden kann, wenn es zu sühnen gilt, was er selbst verbrochen. Dann verstummt auch in einer solchen Seele, deren Lebensodem die Ehre ist, jeder moralische Scrupel über den Selbstmord — so viele Leichname an ihrer Ehre gekränkter Soldaten legen Zeugniß dafür ab. Der alte Ulrich hat aber nicht nur die Ehre — er hat Alles verloren, was ihm das Leben lebenswerth machte; den Menschen ein Anstoß, ein „alter Mordkerl", das ist er in seiner Schätzung, sonst Nichts. Ein solcher Mann grübelt in seiner furchtbaren Herzensnoth nicht lange, was mit dem Sittengesetz verträglich ist, was nicht; Recht, Ehre — das Alles sitzt ihm im Gefühl, und mit dem Gefühl entscheidet er auch die letzte Frage des Lebens. Ja, es wäre gar nicht so undenkbar, daß er, das Beispiel des begnadigten Lentner vor Augen, ein gutes Werk zu thun meint, wenn er an die Stelle des falschen Rechtes, welches die Justiz fällt, das wahre setzt, das Gott verkündigt: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben". Und damit würde er seinen Selbstmord rechtfertigen. Ein einziger Grund aber entscheidet für diesen gebieterisch: der aesthetische. So schwül, so athemversetzend ist die tragische Luft in dem dämmrigen Zimmer des Jägerhauses von Düsterwalde geworden, daß wir den Schuß als eine Wohlthat empfinden: er zertheilt dies Gedünst, er giebt uns das Gleichgewicht zurück und — er endet das Drama in Wirklichkeit. Wer möchte von dem alten Manne Abschied nehmen mit hundert Fragen auf den Lippen, für die er keine Antwort weiß? Wer möchte sein trostloses Dasein verlängert wissen? Der Schuß giebt Gewißheit, und hat der Dichter uns auch selbst in die Lage gebracht, einen andern Ausgang gleichfalls für möglich zu halten — einerlei, künstlerisch ist dies der rechte. Ein Drama, das vom Unheil so gesättigt ist wie dies, durfte nicht wie ein Rührstück — es mußte wie eine Tragödie enden.

So spiegelt der „Erbförster" den Dichter wieder, wie ich ihn zu erkennen und wie ich ihn in der Vergleichung mit Hebbel zeichnen zu dürfen geglaubt habe. Er ist von den Beiden die stärkste Natur. Er sucht die äußerste Einfachheit des psychologischen, ganz natürlichen Geschehens im Menschen auf, und

tödtlich haßt er die Phrase und den Bombast. Aber durch seine autodidaktische Ausbildung in seiner geistigen Entwicklung gehemmt, unklar über seine Begabung, die er zu spät erkannt, in den Bann eines schweren Leidens geschlagen, vereinsamte er innerlich früh, und sich selbst und seinen Gedanken überlassen mußte es ihm widerfahren, daß sein starkes echtes Naturempfinden eben aus übergroßer Gewissenhaftigkeit, aus schamhafter Scheu vor dem Unwahren, sich in der Sackgasse der Künstelei verfing, daß seine Einfachheit Befangenheit und Sophismus, seine Naivetät Beschränkung wurde — etwa so, wie in den späteren Werken Henrik Ibsens der Wahrheitsdrang des Dichters zur verschrobenen Wahrheitssucht wird. So erging es Otto Ludwig auch. „Du willst fern von den Menschen sein und sie doch lieben?“ fragt er sich einmal, und er selbst antwortet „Eben damit ich sie lieben könne, will ich so fern als möglich von ihnen sein.“ Und ihnen an Liebe so nah ist er ihnen wirklich oft so fern gerückt. Das erschließt uns die Seele dieses edlen Mannes, das macht uns im Bunde mit seiner scharfen Denkarbeit seine Größe, seine Fehler und Sonderbarkeiten erklärlich. Es ist ein ganz andrer Fall als der Hebbels. Bei diesem mischt sich der Verstand in das Blut seiner Gestalten und verfälscht so die psychologische Wahrheit. Otto Ludwig aber geht von den gesundesten, wahrhaftesten Voraussetzungen, kurz von der Natur aus, um in die Lage des Mannes zu gerathen, der aus übergroßer Ehrlichkeit zum Pedanten wird und die Wahrheit des natürlichen Geschehens schließlich, ohne es zu wissen, durch seine Gewissenhaftigkeit ärger beleidigt als es durch einen Streich des Leichtsinns oder eine fromme Lüge geschehen sein würde. Das ist der Fall des Apollonius in der berühmten Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“; das ist auch der Fall des Erbförsters.

Und das Facit? Es braucht nicht mehr wiederholt zu werden, daß der „Erbförster“ trotz seiner offen liegenden Fehler eine große Dichtung, ein bedeutendes Drama, ein erschütterndes Theaterstück ist. Und eben darum und noch aus einigen andern Gründen gehört er immer wieder auf die Bühne, wie ängstlich sich das Publikum gegen seine furchtbare Wirkung auch sträube.

Es muß, und es wäre eine Schmach, wenn dies zweite der bürgerlichen Trauerspiele Deutschlands, das in den Fußtapfen von „Kabale und Liebe“ wandelt („Maria Magdalene“ ist das andre) sich sein Recht auf das Podium nicht erzwingen könnte. Eben hier können die Poeten lernen, wie das realste Leben von einem begnadeten Dichter künstlerisch gebändigt wird ohne von seiner ursprünglichen Echtheit das Mindeste zu verlieren; hier wird diesem nach Realismus schreienden Zeitalter der Beweis erbracht, daß man wahr und poetisch zugleich sein kann und daß es eine Möglichkeit giebt, die Gegenwart auf die Bühne zu bringen und die Menschen unsre Sprache reden zu lassen, ohne der Poesie etwas zu vergeben, die doch noch mehr sein will als ein phonographischer Abklatsch des Lebens. Was sind Ifflands „Jäger“, die in ihren ersten Acten nicht unterschätzt werden sollen, gegen diesen „Erbförster“, was alles Uebrige, was sich in bürgerlicher Tracht auf der Bühne breit macht? Den Schauspielern aber legen Rollen wie diese eine heilsame Zucht auf. Hier giebt es kein Wanken und Weichen von der Linie, die der Dichter gezogen, keine von den beliebten „individuellen“ und „originellen“ Auffassungen. Hier muß der Darsteller, wie der Dichter will, und thut er es nicht, so macht er es eben falsch. Und hier ist glücklicherweise gar keine Controverse über die Charaktere möglich. So klar, so scharf, so unzweideutig ist Alles vorgezeichnet; die Form steht da — nun gießt eure Seele hinein, ihr Schauspieler!

Sollte aber diese unbedingte Sicherheit, mit welcher der Dichter den Darsteller führt, dem Werke, anstatt ihm seine Verbreitung zu sichern, nicht vielmehr hinderlich gewesen sein? So viele Schauspieler giebt es und unter ihnen gerade einige der begabtesten und geistreichsten, die nicht zufrieden sind, wenn sie mit einem Charakter nicht ihre eigenen Wege gehen können. Oder ist es doch der nervenfolternde Jammer des Stücks, der ihm das Publikum und damit auch die Theaterdirectoren entfremdet? Denn selbstredend sind es nicht seine künstlerischen Fehler, die es von der Bühne fernhalten. Wäre das, welch' eine Säuberung des Repertoires würde dann nothwendig sein! Jedenfalls spielen den „Erbförster“ heute nur zwei oder drei Männer, als die Ersten

unter ihnen der herrliche Bernhard Baumeister von der Wiener Burg und der Münchner Wilhelm Schneider, beide knorriger noch und rauher und damit echter und mehr in des Dichters Sinne als der verstorbene Dr. August Förster, der, nachdem er sein Engagement an der Wiener Hofburg gelöst und die Direction des Leipziger Stadttheaters übernommen hatte, den Ulrich in das Repertoire seiner Gastcyklen einverleibte, und der ihm auch noch als Societär des Deutschen Theaters in Berlin seine Liebe bewahrte. Auch er gehörte, wenn er die Gestalt auch zu weich formte, mit Baumeister und Schneider zu jenen, von denen der Freund und Biograph Ludwigs, Moritz Heydrich, spricht, die einmal in die Rolle eingelebt sich von ihr nicht wieder trennen können. Soll ich ihn mit dem früheren Meininger Darsteller, dessen oben bereits gedacht wurde, vergleichen, so traf auch dieser mit seinem schnauzbärtigen, kurzangebundenen, herrischen Ton die Grundfarbe des Charakters richtiger als Förster, der ihn ungezwungener, gemüthlicher, behäbiger spielte. In dieser — man kann, wie dargelegt wurde, nicht sagen: Auffassung, sondern Färbung greift nun zwar der Gegensatz der völligen Arglosigkeit im ersten Act zu dem Entsetzen des Ausgangs mit stärkerer Rührwirkung an's Herz — aber Ludwigs Wille war es ohne allen Zweifel, den Alten von vornherein schwer, ernst, auf Alles, was kommen kann, gerüstet zu zeichnen. Es giebt Naturen, die dem Unglück immer die Hand entgegenstrecken — zu ihnen gehört wie der alte Miller auch Hebbels Meister Anton und der Erbförster. Sie provociren das Schicksal, und wenn es eintrifft, ist es ihnen nichts Ungewohntes. Auch in „Kabale und Liebe" und „Maria Magdalena" verfehlte Förster diesen ahnungs- und unheilvollen Ton — nicht weil er wollte, sondern weil er seinem ganzen Naturell nach nicht anders konnte. Aus den Männern von Eisen machte er gutmüthige Biederleute. Wie wenig das bei dem „Erbförster" angebracht ist, bestätigt uns zu allem Ueberfluß Otto Ludwig selbst noch in der kurzen Charakteristik, die er im Jahre 1847 von dem Helden, der damals noch wie das Stück „Willem Berndt" hieß (oder „Die Wildschützen"), niedergeschrieben, und die Heydrich in den „Skizzen und Fragmenten" (pag. 196) mittheilt. Da heißt

es: „Berndt — eine mächtige, zusammengefaßte, sich selbst beherrschende Natur, ein sittlicher Mensch, über den die Rachsucht erst dann Gewalt erlangt, wenn sie sich als Rechtsgefühl maskirt. Seine Festigkeit bis zum eisenköpfigen Starrsinn. Die Gewohnheit, seine mächtig ausgreifende Natur zu beherrschen, seine starken innigen Gefühle zusammenzuhalten, giebt ihm das Vornehme, die Ruhe, die er immer anstrebt, das Plastische, Große, das Bewußtsein seiner Gewalt über sich und deshalb über Andere." Dies Bild nahm der Dichter in den späteren „Erbförster" unversehrt hinüber, und Christian Ulrich wäre also wie der Willem Berndt von 1847 mächtig, zusammengefaßt, plastisch, groß zu spielen — nicht aber biderb, gemüthlich, mit kleinlicher Behaglichkeit, wie jener Darsteller es in den ersten Acten that, dem trotzdem die Wirkung, die er in der zweiten Hälfte des Stücks erzielte, und seine unerschütterliche Anhänglichkeit an die große dichterische Schöpfung, die er weit durch Deutschland getragen, weiter als Baumeister, der sein Wien selten verläßt, weiter auch als Schneider, herzlich gedankt und auf jene Schwäche angerechnet werden soll.

In der Inscenirung haben die Meininger auch im „Erbförster" Allen, die sehen wollten und konnten, das Muster vorgezeichnet. Hier gab es keine Gelegenheit zu historischem Costümprunk, zu Massenscenen, zu decorativen Künsten und Maschineneffecten, aber das tägliche Leben zeigte sich unsern Augen getreu, schlicht und doch poetisch. Es war der Genius der Dichtung, der sich zwischen diesen Couliſſen seine Stätte bereitet: das Försterzimmer eng und winklig, ein Kachelofen, eine Schwarzwälder Uhr, die Gedecke weiß und glänzend, Blumen in den prunkenden Vasen, wie die Försterin sie angiebt — das Ganze nur spärlich von der Sonne erhellt, die durch die dichten Baumkronen ihren Weg in diese Räume nicht finden will. Und der Geist des Hauses verrieth sich in jeder saubern, accuraten Kleinigkeit. Wie auf militärisches Commando fliegen Andres und Wilhelm auf Wort und Wink des Vaters, und Zucht und Ordnung bekunden sich auch darin. In der Waldschenke aber klappern statt unsrer alten blechernen Theaterbecher die Geräthe, die wir in jeder Wirthschaft kennen, Seidel und Kannen, Krahn, Heber und

Trichter, während im heimlichen Grund das Dunkel laſtet, das ſich mit der Unthat ſo gern verbündet. Eng und gedrückt jeder Raum, als ſollten wir nicht frei aufathmen, als fühlten wir auch körperlich den Druck, der uns die Bruſt mit jeder Schlinge, in der Leidenſchaft, Zorn, Haß und die unſeligſten Mißverſtändniſſe die Menſchen von Akt zu Akt verſtricken, furchtbarer zuſammenſchnürt.

Was der „Erbförſter“ der modernen Bühne bedeutete, deſſen war Otto Ludwig ſich ſelbſt ſehr klar bewußt. Er nennt das Stück eine „Kriegserklärung gegen die Unnatur und conventionellen Manieren der jetzigen Theaterpoeſie ſowohl als der Schauſpielkunſt“. Daneben läuft dann freilich ſein ſeltſamer Irrthum, als habe er „alle Kunſtſtückchen, mit denen man das Publikum packt“ und aus denen man ſeit ſechzig Jahren alle Dramen zuſammengewürfelt, darin über Bord geworfen und nichts übrig behalten als das was noth thut, „Natur, Wahrheit und ſchöne nicht zu eng genommene Wirklichkeit“. Man ſieht daraus nochmals, daß er gegen die ſchweren dramatiſchen Schäden des Stücks völlig blind war. Da, wo die Verwicklung uns faſt die Kehle zudrückt, fand er eine „nicht zu enge Wirklichkeit“, und ſchön erſchien ihm noch, was in kläglicher Dumpfheit der Triebe, von Zufällen gehänſelt und verwirrt, aller Freiheit entbehrte, die von der Schönheit unzertrennlich iſt. Auf der einen Seite alſo die hellſte Einſicht in die Bedingungen des Dramas und ſeiner eigenen Werke im Beſondern, auf der andern ein gänzliches Verkennen ſeiner Grenzen. Und doch war Unbeſcheidenheit die letzte Untugend, deren man den Dichter hätte zeihen können. Er war im Gegentheil von einer rührenden, verehrungswürdigen Bereitwilligkeit, ſeine großen Gaben zu unterſchätzen, und ging darin leicht über alles Maß hinaus. Aber Verſtand und künſtleriſcher Inſtinct durchdrangen und ſtützten ſich in ihm nicht ſo, daß einer dem andern zum Heil hätte gereichen können. Er fühlte ſich dort unfähig, wo gerade die ſtarken Wurzeln ſeiner Kraft ruhten, und ließ ſich ſchöpferiſch gehen, wo ihm die Kritik ein gebieteriſches Halt hätte vorſchreiben müſſen.

Das zeigte ſich deutlich auch an dem zweiten großen Drama,

das Ludwig dem „Erbförster“ folgen ließ und mit dem er, im Feuer der ersten Begeisterung, sogleich den höchsten künstlerischen Gipfel erfliegen wollte. Im Herbst 1852 schrieb er an seinen Freund Schaller: „Seit Mitte August sitz' ich nun im Dörfchen Uebigau und hämmere an meiner Mutter der Makkabäer. Die Aufgabe, die ich mir mit diesem Stücke gestellt, ist eine sehr große, eine weit größere als die im Erbförster. Es gilt ein Muster der idealen Tragödie aufzustellen, das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen zu verbinden, und diese Verbindung, die nur in dem einzigen Shakespeare realisirt ist, noch in eine einheitlichere Form zu gießen.“ Er lebte des Glaubens, daß durch Goethe und Schiller eine unheilvolle Trennung von Kunst und Leben vollzogen, das Aesthetische und Schöne vom Guten und Wahren getrennt sei — und die Ergebnisse dieses „Cultus“ dachte er im Drama wieder beseitigen zu können. Shakespeare schwebte ihm dabei beständig vor Augen und stärkte ihn im Widerstande gegen den vermeinten Feind. Das erste kühne Vertrauen hielt freilich nicht lange vor. Bald schon genügte dem hochstrebenden Manne das Verdienst, wenn er das hohe Ziel auch nicht erreichen könne, doch wenigstens den Weg dahin zu bahnen, „den damit eine gewaltigere und nicht in diesem mühseligen Suchen verkümmerte Kraft wandeln wird.“ „Wir füllen mit unsern Leichen den Graben,“ fährt er fort, „über den der Sieger für die Sache der echten Kunst mit geschonten Kräften einst zum Siege fliegen kann.“ Noch bescheidener und fast kleinmüthig klingt dann, was er nach der Vollendung und Aufführung der Makkabäertragödie niederschrieb: „Die Idee der Makkabäer wäre durchleuchtender geworden, wenn nicht die enge Form, die ein Bühnenstück, *ein Drama für die Aufführung geschrieben, für unsere Zeit unabweislich* macht, und die eben darin bedingte Aufgabe, aus dem Herzen der Schauspielkunst zu schreiben, zu große Hindernisse gewesen für eine *mittelmäßige Kraft*“ — ein Wort, das durch ein andres charakteristisch illustrirt wird: „Es ist unendlich leicht, ein poetisches Drama zu schreiben, wenn man, wie Hebbel von sich sagt, dabei nicht nach dem Theater blinzelt, oder ein bühnen-

gerechtes ohne Poesie; ich weiß, daß Beides vollkommen zu vereinigen über meine Kräfte geht; ich thue, was ich kann, die Gesundheit des Dramas, die in der innigsten Verbundenheit von Poesie und Bühne besteht, herbeiführen zu helfen . . . Ich mache keinen Anspruch darauf, ein Dichter zu heißen, ich weiß, daß meinen Kräften die dazu nothwendige Harmonie fehlt, wenn auch nicht der ernste Wille und gewissenhaftes Streben nach dieser Harmonie."

Da hätte man denn eine ganze Stufenleiter künstlerischer Empfindungen und Ueberzeugungen. Zuerst den muthigen Vorsatz, ein neues dramatisches Ideal zu schaffen, das unsere Classiker hinfällig macht und Shakespeare in einem besonderen Punkte (der Einheitlichkeit der Form) noch übertrifft; dann eine vortreffliche Unterscheidung zwischen dem rein Poetischen, dem Theatralischen und dem Dramatischen, das nach Ludwigs Einsicht Beides in sich vereinen müsse; zum Schluß gar das Eingeständniß, kein Dichter und wenig mehr als ein Theaterschriftsteller zu sein: ein Glaube, so unstichhaltig, wie sein erster begeisterter Plan für seine Kräfte undurchführbar.

Was ihn zu dem Vorsatz „ein Muster der idealen Tragödie aufzustellen" gebracht, wird aus den Shakespeare-Studien, die ihn damals stärker als vorher beschäftigten, klar genug. Nur bei dem britischen Dichter glaubte er eine dramatische Handlung sich rein aus dem Natürlichen der Charaktere entwickeln zu sehen; nur in ihm seien Kunst und Leben eins, während Goethe und Schiller eine Fata Morgana aus der Poesie gemacht, die den Menschen mit sich selbst entzweit und mit ermattendem, die Thatkraft lähmendem Heimweh nach jener fernen Schönheitswelt erfüllt hätte. Diese Kluft wolle er überbrücken, und „die auf den Kopf gestellte krankideale Welt wieder auf die gesundrealen Füße stellen". Daß darin eine ungeheure Uebertreibung und Verkennung liegt, ist wohl Jedem, der unsere Dichter und ihren Entwicklungsgang kennt, sofort klar. Beide, Goethe wie Schiller, suchten allerdings unablässig nach einer künstlerischen Norm, und welche Bedeutung die Antike auf diesem Wege für sie erlangte, ist allbekannt. Daß in ihr die Gefahr lag, die Kunst dem

frischen Leben der Gegenwart zu entfremden, soll nicht geleugnet werden, und ganz ohne Schaden ist sie an unsern Genien nicht vorübergezogen. Aber einmal förderte sie die hohen Männer in der Auffindung eines dichterischen Stils, der die platte Werktagswelt unter sich ließ, und dann war sie für Beide, für Schiller insbesondere, nur eine bildende und fördernde Macht, der sie niemals unbedingte Anbetung zollten und deren Einfluß mit den Jahren verschwand. Wenn in Schillers Entwicklung daneben noch die Kant'sche Philosophie eine Zeit lang eine der künstlerischen Gestaltung hinderliche Trennung zwischen „Ideal und Leben" vollzog, so ist auch diese überwunden worden, und immer sichrer nahm der Dichter von der wirklichen Welt in seinen Schöpfungen seinen Ausgang — ein Weg, den Goethe ohnehin schon einschlug. Daß sie dabei aber nicht stehen blieben, daß sie das Kunstwerk von den Schlacken des Zufälligen, Irdischen reinigten — damit übten sie nur das Amt eines jeden Künstlers, und darin treffen sie mit Shakespeare wie mit Dante oder Calderon zusammen. Es hieße also nicht nur die riesenhafte culturgeschichtliche Aufgabe verkennen, die sie an unserem künstlerisch wohl angeregten, zum Nachdenken und zur Anempfindung erweckten, aber noch ungeschulten Volke zu vollziehen hatten und glorreich vollzogen — es bedeutet zugleich eine Kriegserklärung gegeu die Kunst überhaupt, wenn man in dieser Emporhebung des Täglichen zum Ewigen, des Individuellen zum Allgemeinen ein Unheil erblicken will. Daß diese Idealisirung aber in dem Menschen mit dem Gefühl der Erhebung zugleich ein Gefühl der Sehnsucht erweckt, des Heimwehs, wenn man will, ist ebenso gewiß, und diesen Zauber übt Shakespeare wie Schiller und Goethe es thun. Jene Anklage konnte Ludwig also nur erheben, wenn er in der unmittelbaren Vergleichung mit Shakespeare zu fühlen glaubte, daß die Mittel, mit denen der englische und die deutschen Dichter wirkten, im Princip verschiedene, so verschiedene seien, daß nur der eine Recht, die Anderen Unrecht haben konnten, daß nothwendig auf der einen Seite die Wahrheit, auf der andern die Unwahrheit, die künstlerische Lüge liegen mußte — und darin täuschte er sich. Was ihn zu Shakespeare mehr als zu Schiller zog (der als Dra-

matiker hier allein in Betracht kommen kann), das war mehr die stärkere dichterische Ursprünglichkeit, der erstaunliche Reichthum seines auf der reichsten und schärfsten Beobachtung fußenden Gestaltungsvermögens, die unmittelbarere Naturkraft, als die Verschiedenheit des Stils oder des künstlerischen Princips. Ganz wie Shakespeare wollte Schiller die Welt, wie sie ist, im künstlerischen Spiegel aufgefangen und zusammengehalten, zeigen — er verfuhr dabei nur „sentimentalischer", subjectiver und ohne die hellsichtige Kenntniß des Mikrokosmus, die der Brite besaß; aber die Fehler, die er beging, entspringen durchaus nicht aus einer ganz unkünstlerischen Trennung von Leben und Kunst. Wohl darf man Ludwig Recht darin geben, daß bei Schiller öfter der Dichter als das dichterische Geschöpf redet, daß die Situation oft Macht über seine Charaktere erlangt und diese je nach dem Bedürfniß der Wirkung verschiebt oder verfälscht — aber solche Mängel und andre dazu finden sich bei Shakespeare trotz der Gewalt seines Genius auch, und sie beeinträchtigen seine erhabene Größe nicht. Vor Allem aber hätte Ludwig sich hüten sollen, die Schiller'sche Behandlung der Geschichte mehr eine „Sentimentalisirung" als eine Idealisirung zu nennen, denn eben auf diesem Gebiete zeigte sich bei Schiller die fabelhafteste Sicherheit des Instincts und zugleich eine so bewundernswerthe Einordnung der historischen Motive in die allgemein menschlichen Triebe, daß es noch immer keinen Dichter giebt, Shakespeare nicht ausgenommen, der ihm hierin an die Seite zu stellen wäre. Dieser hat es zwar auch in erstaunlicher Weise verstanden, den historischen Bildern Leben einzuhauchen und ohne den Schatten einer Schablone die Parteien in eine Fülle von Einzelwesen aufzulösen, deren jedes uns auch ohne historische Erwägungen durch sich selbst, als Mensch, verständlich und ein Gegenstand unserer Liebe oder unseres Hasses ist. Aber das Menschliche überwog wie immer bei ihm so sehr, daß von dem Historischen insbesondre, dem eigenthümlichen Duft und Stimmungsgehalt, den die Geschichte über Länder, Völker und Zeiten breitet, wenig zu spüren ist, geschweige denn von historischen Thatsachen und Motiven, die selbst in den wichtigsten Fällen von dem Dichter oft schlechtweg ignorirt oder auf den

Kopf gestellt werden — wofür „Coriolan“ und „König Johann“ die Beispiele geben. Hier aber liegt nun gerade die Stärke Schillers, und wenn Otto Ludwig dieselbe als eine Schwäche oder Enge empfand, dann hätte er, so sollte man denken, sich an Shakespeare halten müssen, dessen Menschheitsideal ja in gewissem Sinne das größere und reinere ist. Statt dessen belehren uns die „Makkabäer“, daß es nicht das Große, Typische, Unabänderliche war, wohin Shakespeare den Dichter führte, sondern das schlechthin Thatsächliche, nur historisch oder ethnologisch Begreifliche, und daß er sich ein Thema zur Behandlung wählte, vor dem Schiller durch sein modernes und eben darum auch menschliches Empfinden ewig bewahrt geblieben sein würde.

Als das „eigenthümlichste, bedeutendste historische Drama nach Schiller“ pries, wie Heydrich zusammenfaßt (pag. 200), die kundige Kritik die „Makkabäer“, und auf den geschichtlichen Charakter derselben legte auch Otto Ludwig Werth. Es will mir nun zwar scheinen, als habe das Psychologische darin mit seinen wunderlichen Auswüchsen ihn mehr gereizt als das Historische — aber man kann die Bezeichnung gelten lassen, und beachte nur, worin es sich bei Ludwig zeigt. Dreimal hatte der rastlose Dichter den Stoff umgestaltet, und alle drei Bearbeitungen liegen uns vollständig vor. In der ersten, der „Makkabäerin“, die sich auf vier Akte beschränkt, weicht aber der Handlungsgehalt in einigen Hauptpunkten ganz wesentlich von dem endgültig festgestellten ab, und der Kern des Dramas ist eine Doppelehe Judahs, die das Judenthum bekanntlich gestattete. Der großartigen, leidenschaftlichen, fanatischen Natur (Lea) tritt die stille, sanfte, liebevoll ergebene (Thirza) gegenüber und aus dem Conflict der Beiden und dem Haß, den die wilde Lea auf ihre Nebenbuhlerin geworfen, setzt sich, neben der Opposition Judahs gegen den Syrer und seiner befreienden Führung des Volkes, die Handlung der ersten Akte zusammen. Die Aufhetzung der Masse durch die Simeiten fehlt auch hier ebenso wenig wie der Raub der Kinder, für welche Lea und die allzu bereite Leichtgläubigkeit des Judah (oder Judas, wie er in dieser ersten Fassung der Dichtung heißt) die sanfte Thirza verantwortlich macht. Der vierte Akt bringt

dann den Inhalt des fünften in der letzten Gestalt, den Feuertod der Söhne, den Heldenmuth der Mutter, Judahs Sieg; während aber Judah und Thirza mit dem Heer und dem Volke zum Dankopfer nach Jerusalem ziehen, scheidet sich Lea, ganz gebrochen, von ihnen ab.

„Laßt mich. Ich bin kein Gast
Für eure Feste. Laßt mich einsam ziehn,
So wie mein Leid nicht seinesgleichen hat.
Der Herr hat meiner Früchte Glanz gepflückt,
Der Herr hat meiner Zweige Kraft versengt,
Zu zeigen, daß der Mensch nichts ist vor ihm!
Geht eures Weges. Mich laßt meinen ziehn."

Als Ludwig sich entschloß, dem Rath wohlmeinder und kundiger Freunde (Eduard Devrient, Berthold Auerbach) nachzugeben und das Thema der Doppelehe fahren zu lassen, bemerkte er auf dem Titelblatt der ersten Bearbeitung, nachdem er die zweite und dritte bereits vollendet: „Dies Motiv war eben der Kern des ganzen Stücks. Besser war's, ich ließ das Sujet ganz fallen und machte mich an einen andern Stoff. Bei der Umarbeitung, die auf keine Weise gelingen wollte, verlor ich die Unbefangenheit des Schaffens, damit die Keckheit, die zwischen Fehlgriffen richtiger greift." Daraus schimmert eine richtige Erkenntniß. Indessen es war nun einmal geschehen. Aus Lea, dem Weibe des Judah, wurde seine Mutter, aus der anmuthigen Thirza aber Naemi, des Judah Weib, die von der Schwiegermutter als eine Simeitin verachtet und um der Liebe willen, die der Sohn ihr schenkt, gehaßt wird. Sicherlich bekommt der etwas seichte Grund dieses Hasses seine Erklärung erst aus der ursprünglichen Anlage, und Ludwig fühlte sehr richtig, daß die Stellung des Helden zwischen seinen beiden Frauen das Drama ganz anders zusammenhielt, als diese nothgedrungene Umgestaltung. Indessen ist es doch nicht diese Aenderung, die dem Stück zum wesentlichen Schaden ausschlug — war doch die Beseitigung des Motivs der Doppelehe aus andern Gründen ein großer Gewinn. Mit einer unserm modernen Gefühl so fremden Sitte hätten wir uns unmöglich im Theater abfinden können, das Drama mochte

Vorzüge haben welche es wollte. Es ist von dem Zuschauer nicht zu verlangen, daß er sein angestammtes Empfinden in dieser Weise verleugne; immer wieder würde er sich an der Voraussetzung des ganzen Conflicts stoßen und zu einer unbefangenen Würdigung der eigenthümlichen Größe und der zahlreichen Schönheiten der Dichtung gar nicht gelangen.

So fiel denn das Motiv, und an seine Stelle trat neben der Umbildung der Stellung der beiden Frauen zu dem Helden ein andres: der Contrast der beiden ältesten Söhne Leas, des ehrgeizigen, blendenden Eleasar und des wortkargen, in sich gesammelten, thatbereiten Judah; der Gegensatz zwischen Schein und Sein. Leider aber sollte die Bedeutung, die mit ihm in die Handlung gebracht wurde, durch eine andre Neuerung wieder in Frage gestellt werden. Die Bibel erzählt uns, daß die Heilighaltung des Sabbath, die den Juden auch das Waffentragen verbot, in den Kämpfen gegen die Syrer die arge Folge hatte, daß sich ganze Haufen jüdischer Krieger ohne Widerstand von dem Feinde niedermetzeln ließen. Die Makkabäer waren in Folge dessen vernünftig genug, die Bestimmung einstweilen außer Kraft zu setzen, und am Sabbath wie an jedem andren Tage zu fechten, wenn der Feind oder das Kriegsinteresse den Kampf erheischten. Jenes starre und in seiner stricten Befolgung geradezu wahnsinnige Gesetz war es nun, was Otto Ludwig mit der nicht ganz deutlichen Absicht, es als dramatisches Motiv zu verwerthen, in das Drama einführte, und jetzt müssen wir es erleben, daß sich ein unter Judahs Führung mit den herrlichsten Siegeslorbeeren geschmücktes zahlloses Heer am heiligen Tage ohne einen Schmerzenslaut, Psalmen auf den Lippen, abschlachten läßt! Bleibe hier zunächst einmal dahin gestellt, wie weit diese religiöse Manie an der Entwicklung und Lösung des Dramas mitwirkt (der Antheil ist jedenfalls gering genug) — betrachte man also das Motiv nur auf seine Existenz hin. Da ergiebt sich doch, daß es nur eine andre Spielart jener Classe von historischen Motiven ist, zu denen auch die jüdische Polygamie gehört, unsrem Empfinden völlig fremd und zuwider und darum zur Begründung dramatischer Verwicklungen und Entscheidungen vollkommen unge-

eignet: ein Fehler, den man mit der Berufung auf die Geſchichte nicht deckt. Wie konnte aber ein Dichter, der auf Shakeſpeare ſchwor und der an Schiller ſo viel zu mäkeln hatte, nur gerade in dieſen Fehler gerathen! Wo hat Shakeſpeare jemals auf eine alte mumienhafte Verordnung, auf überlebte Sitten ſeine Dramen gebaut? Und wo Schiller, den Ludwig doch anklagen zu müſſen glaubte, daß er die Kunſt und das Leben in Gegenſatz gebracht und das geſunde, unmittelbare Empfinden von der Poeſie geſchieden habe? Kann man denn das Leben und die Kunſt ſchärfer trennen als Ludwig es hier gethan? Wenn Schiller nach alten Chroniken griff, um ſich ſeine geſchichtlichen Stoffe zu ſuchen, dann that er niemals einen Griff in's Blinde. Immer zog ihn ſein dramatiſcher Sinn, wie die Wünſchelruthe zum Golde, zu ſolchen Schätzen, in denen ſich ein großes menſchliches Geſetz ausſprach, in hiſtoriſcher Geſtalt zwar, aber doch nie in einer andren, als die unſerem modernen Verſtändniß mühelos erſchloſſen liegt. Die ſtarke Fühlung mit der Gegenwart, nicht ein archaiſtiſcher Sinn ließ ihn den Carlos, den Wallenſtein, die Stuart, den Tell finden, und darum blieb er modern, ob er nun den Freigeiſt an dem Despotismus König Philipps ſcheitern ließ, ob der Kampf der katholiſchen Königin von Schottland gegen die proteſtantiſche Eliſabeth, ob Wallenſteins Verrath oder die Erhebung der Schweizer ihn begeiſterte. Er alſo, gerade er ſteht in ſeiner unmittelbaren Berührung mit dem Leben als ein Warner für alle jene Geſchichtsdramatiker da, die glauben, es genüge uns zu intereſſiren, wenn ſie uns irgend eine kleine Hofkabale aus dem dreizehnten Jahrhundert oder den Streit um Verordnungen und Geſetze vorführen, die mit dem Menſchlichen nicht die leiſeſte Fühlung haben. Zwar kämpft Judah in den „Makkabäern“ in heftigen Worten gegen den blöden Fanatismus ſeines Volks, aber das genügt nicht. Auch das Object, gegen welches die Menſchheit den Kampf führt, muß uns immer noch verſtändlich bleiben und nie darf es ganz unwahrſcheinlich und widerſinnig ſein, wie die Waffenenthaltung der Juden. Ein Drama, welches uns in's Kannibalenland führte und einen leidenſchaftlichen Streit über das Recht darſtellte, ſeine Feinde zu verſpeiſen, könnte ein geniales

Werk sein und doch würden wir es uns auf der Bühne verbitten, wie uns das Opfer, das der Israelit Jephtha an seiner Tochter, oder der Creterkönig Idomeneus an seinem Sohne bringen will, immer abstoßend erscheinen wird. Damit soll der dramatischen Stoffwahl keine allzu enge Grenze gezogen werden. Im Allgemeinen ist das Publikum leicht bereit, sich von dem Dichter jede mögliche Voraussetzung für den dramatischen Conflict gefallen zu lassen, und alle Länder und Zeiten können auch heute noch die köstlichsten dramatischen Früchte zeitigen. Nur muß Geist von unsrem Geist darin sein, das Leben unsrer Sinne, der Schlag unsres Herzens, das Drängen unsrer Leidenschaft, wenn der Dichter nicht für ein Theater und ein Publikum in den Wolken geschrieben haben will. So lange er aber das Band mit dem Empfinden der Gegenwart nicht zerschneidet, so lange ist er auch „modern", und es wäre albern, dies Wort nur auf Fräcke, weiße Binden und die neuesten Balltoiletten anzuwenden. Nicht die moderne Tracht macht das moderne Drama, so wenig wie Kleider Leute machen. Vielleicht wird dem lebenden Dramatiker die Wahl schwieriger als sie derzeit Schillern wurde. Vielleicht hat er sich noch enger an das Leben der Gegenwart zu schmiegen. Aber große, ewige Fragen der Menschheit und der Cultur, die heute die Gemüther bewegen, sind auch schon in früheren Zeiten, unter fernen Himmelsstrichen ausgefochten, und auch in dem fremden Gewande können die Kämpfe unsrer Tage geschlagen werden. Siegreich wird der Dichter sie aber auch dann nur beenden können, wenn er sich über den Hader der Parteien stellt. Eine tendenziöse Färbung sichert ihm vielleicht die Sensationswirkung des vergänglichen Augenblicks. Aber modern bleiben kann er auch dann nur, wenn er die Menschheit über die Mode und die Coterien stellt. Das ist Shakespeares, das ist Schillers Fall. Sie sind es noch, weil sie es damals waren. Und es betrübt, sagen zu müssen, daß ein so bedeutender Dichter wie Otto Ludwig einem Drama, das so viele Bedingungen zur Vollendung in sich vereinte, diese Gunst raubte, als er die Fühlung mit dem Leben verlor und sich, in der Einsamkeit seiner Krankheit, auf ein dramatisches Problem einließ, das nicht modern,

nicht menſchlich und darum auch nicht dichteriſch war. Ein Mangel an Einſicht, welche weit geringere Geiſter als er, Gutzkow, Laube, ſelbſt Brachvogel und Moſenthal in dieſem Punkte beſaßen, wurde ſeiner Dichtung verhängnißvoll.

Nehmen wir dies Bedenken nun als erledigt und ſehen wir das Drama auf ſeinen Organismus an. Da zeigt ſich, daß es ungemein vielgliedrig iſt. Eine Handlung ſcheint die allen andern dominirende zu ſein: die Befreiung der Juden vom Joch der Syrer. Daneben ſpielt der geiſtige Kampf der beiden Söhne der Makkabäerin, des ſcheinloſen Judah, der der Retter des Volkes wird, und des beſtrickenden Eleaſar, der ganz in die Netze des Unterdrückers und ſeiner Schweſter fällt, ſeinen jüdiſchen Namen gegen einen griechiſchen (Ajax) vertauſcht und zu ſpät einſieht, daß er für ſeine Opfer nichts als Undank und Verachtung geerntet. Wir haben hier alſo ein Judah-Drama und eine ihre eigene Bahn, von andern ungekreuzt, durchlaufende Eleaſar-Tragödie. Neben dieſe, die genau betrachtet mit dem Hauptthema gar Nichts zu thun hat, tritt aber noch eine andre: die Lea-Tragödie. Auch dieſe ſpaltet ſich aber wieder in zwei oder gar in drei Theile: in die Stellung der Mutter zu den beiden rivaliſirenden Söhnen, zwiſchen denen ihr Ehrgeiz und ihr Glaube hin- und herſchwankt; in die Feindſeligkeiten Leas gegen ihre Schwiegertochter Naemi; in die von dem Stamm ſich wieder ganz ſelbſtſtändig ablöſende Tragödie der Opferung der Kinder, die Ludwig dadurch ermöglichte, daß er in erlaubter Abweichung von der Geſchichte die Mutter des Judas Makkabi, das Weib des Mattathias, mit der Mutter der Sieben verſchmolz, welche Antiochus Epiphanes im feurigen Ofen mordete. Zweige der Haupthandlung ſind endlich noch der Widerſtand der Simeiten gegen die Befreiung von der Fremdherrſchaft, ihre damit zuſammenhängenden Gewaltthätigkeiten gegen das Haus des Mattathias (der Raub der Kinder), und die Verhetzung des orthodoxen Volkes durch den fanatiſchen Jojakim. Ein wahrer lernaeiſcher Schlangenleib! Nun könnte man auf den Schiller'ſchen „Tell" deuten und zeigen, daß auch er drei oder mehrere Handlungen neben einander führt, nämlich die Geſchicke des Hauſes Tell,

Melchthal, Attinghauſen und wenn man will auch noch Stauffacher (denn Baumgarten iſt und bleibt eine Epiſode) — aber einmal wird Niemand den epiſch gearteten „Tell“ für das Muſter eines Dramas, geſchweige denn eines Bühnenſtücks erklären (trotz der großartigen Wirkung faſt aller einzelnen Scenen), dann aber hat Schiller ſich auch weislich damit begnügt, jedes dieſer Dramen im Drama für ſich zu entwickeln und auszugeſtalten und zu guter Letzt alle hier und dort entſprungenen Bäche in den großen Strom zu leiten, der die Tyrannei hinwegfluthet und ihre feſten Burgen zerbricht. Dieſer Strom zieht ſich von Anfang bis zu Ende durch das Schauſpiel, und er iſt es, der ihm trotz Allem die Einheit wahrt: er begrenzt die gemeinſame Action, in deren Mitte als Held das ganze Volk der Schweizer ſteht. Man könnte nun ſagen, ganz ähnlich ſtünde es in den „Makkabäern“, und was Schillern Recht iſt, müſſe Otto Ludwig billig ſein. Wie dort die Schweizer, ſo ſeien hier die Juden, das ganze Volk Iſrael, der Held, und die Einzelhandlungen der Tragödie nur ſo und ſo viel Schößlinge desſelben Baumes. Dies Letztere trifft aber ſchon nicht zu. Bei Schiller hat jede der Tellhandlungen eine unmittelbare Beziehung zu der freiheitlichen Bewegung und alle münden ausnahmslos direct in ſie ein; bei Otto Ludwig ſtehen ſie zum Theil ganz außerhalb derſelben. Wenn Schiller aber von vornherein darauf verzichtete, ſie zu verknüpfen, das Geſchick Melchthals mit dem des Tell, dieſes mit dem des Rudenz, wohl einſehend, das ſei ein unmögliches Unterfangen, dann war Ludwig, dem der Ruhm eines bloß „epiſchen“ Dramas nicht genügte und der ſich nichts Geringeres vorgeſetzt hatte, als den Geiſt Shakeſpeares in eine einheitlichere Form zu gießen, kühner und — unvorſichtiger. Er wollte die ſämmtlichen Handlungen an irgend einem Punkte ſich berühren laſſen; Eleaſars Abfall, der Söhne Tod, die Größe der Mutter, der Glaubenswahnſinn der Juden ſollten Einfluß auf die Entſcheidung des Hauptthemas, der Befreiung Iſraels vom ſyriſchen Druck, erlangen, und damit iſt er geſcheitert.

Deutlich wird dieſe Abſicht des Dichters u. A. durch folgende Stellen. Zunächſt durch die Beſchreibung der Entmuthigung, die

sich des syrischen Heeres nach der Niedermetzelung der Juden am Sabbath bemächtigt. Der Feldherr Gorgias erzählt in der ersten Scene des fünften Actes:

„Ich habe manches Sieges stählenden
Einfluß geseh'n auf Siegerheere wirken
Und weiß, daß Sieg den Sieg gebiert. Allein
Der bei Ammäus über Waffenlose,
Die selbst dem Schwert die unbewehrte Brust
Entgegenboten, Herr, das war kein Sieg,
Wie er Besiegte schwächt und Sieger stärkt.
Die Krieger überfiel ein Grau'n im Schlachten,
Sie fühlten sich nicht Krieger mehr, nur Mörder.
Die Wuth des Feindes weckt die eigne Wuth
Und scheucht den Sinn der Menschlichkeit von dannen;
Doch kalt zu morden, das ist grauenhaft.
So kam's, daß die Empfindungslosigkeit,
Mit der die Sterbenden den Tod begrüßten,
Indem sie lächelten und lächelnd starben,
Das Lächeln von der Sieger Wangen pflückte
Und bleiche Reu' d'rauf sä'te und Besorgniß
Wie sonst man im Gesicht Besiegter liest."

Und als die Brüder in den Martern vergehen, warnt der Genosse des Gorgias, Nikanor, den König:

„Herr, laß es enden!
Die Krieger steh'n entsetzt. Von Brust zu Brust,
Von Zelt zu Zelt schleicht die Entmuthigung.
Die Meuterei hebt schon ihr Schlangenhaupt,
Die Schaar, die die Gefang'nen soll bewachen,
Befreit sie selber. Aus der Brüder Qual
Weissagen sie das Ende Syriens.
Die Simeiten, die sie dir gebracht,
Zerrissen sie im Zorn, ich konnt's nicht hindern,
Fort, hört' ich Einen rufen, eh' das Weib,
Das riesige, den Himmel niederbetet
Uns zu erdrücken."

Antiochus Eupator sagt daraufhin denn auch wirklich nach einer Pause:

„Macht ein Ende.
Zum Aufbruch blast! Zurück nach Syrien!",

und als Judah mit den Seinigen in's Lager bringt, erklärt der Tyrann, er könne die Israeliten zwar mit leichter Miene auf-

reiben, denn Alles, was Sieg verſpreche, ſtehe auf ſeiner Seite; aber er wolle es nicht, er biete die Hand zum Frieden — und der großmüthige Judah läßt den großmüthigen Mörder ſeiner Brüder unangefochten ziehn.

Ich kenne nur eine Theaterpauſe, die annähernd ſo ſchlimm iſt wie diejenige, in welcher der Syrerkönig ſeinen Sinn ändert: es iſt die Pauſe, in welcher die Milford in ſich geht und den Liebenden das Feld zu räumen beſchließt. Aber dem Antiochus wird doch noch etwas viel Unerhörteres zugemuthet. Er, der kurz vorher noch einer flüchtigen Wallung zum Trotz auch das Leben der jüngſten der Makkabäerſöhne verlangt hat, ſoll nun plötzlich, weil ihn die Laune treibt, oder beſſer, weil der Dichter keinen andern Ausweg weiß, ſeinen Sinn ändern und die Früchte ſeines Sieges fahren laſſen? Und worauf geſtützt? Auf die Stimmung im Heere? Was bedeutet die einem Despoten, der ein Volk zu vernichten ausgezogen iſt? Man ſollte denken, je mehr Trotz ihm geboten wird, um ſo hartnäckiger müſſe er ſich ſelbſt zeigen. Das wäre natürlich und verſtändlich geweſen. Sollte aber wirklich der moraliſche Schrecken Macht über ſein verderbtes und verhärtetes Gemüth erlangen, dann hätte es einer ganz andren Bewegung in ſeiner Seele und weit ſtärkerer Farben der Darſtellung bedurft. Dann hätten wir inne werden müſſen, wie das Entſetzen über die Sabbathſchlächterei und den Mord der Brüder immer größere Kreiſe zieht, die Soldaten, die Feldherren, und endlich den König ſelbſt ergreift — durch Auge und Ohr hätte es auf uns eindringen müſſen, anſtatt in einem magren Bericht und in einer Pauſe ſeinen für unſer eignes Empfinden nicht maßgebenden, ja geradezu werthloſen Ausdruck zu finden. Da dieſe Wirkung uns nicht gebieteriſch aufgezwungen wird, ſtehen wir der Willenswendung des Königs ohne Glauben gegenüber und beharren dabei, daß er nach dem einfachen Verlauf der Dinge gerade entgegengeſetzt hätte handeln müſſen, als er es thut. Damit fällt aber auch die Beziehung der beiden ſchreckensvollen Ereigniſſe zu der Haupthandlung, der Errettung Iſraels aus Feindeshand, fort, und nur das peinliche Gefühl bleibt in uns zurück, daß der Dichter durch den Verſuch einer

solchen Verknüpfung auch noch dem Sieg des Judah den besten Theil seines Werthes genommen hat. Wenn der mächtige Feind sich in einer plötzlichen Anwandlung unwahrscheinlicher Großmuth freiwillig zurückzieht, während es an ihm gelegen hätte, den Kampf bis zum Aeußersten zu treiben, dann wäre vermuthlich auch ohne Judahs mannhafte Thaten dasselbe erreicht worden, und der Held muß es sich gefallen lassen, wenn man über seinen unnützen Kraftaufwand lächelt. So arbeiten sich denn hier zwei Motive, die sich zum Austrag der Haupthandlung vereinigen sollten, vielmehr störend entgegen; eins schwächt das andre und seine Folgen ab, und dadurch überzeugt uns keins von beiden. Entweder also schlug Judah den Feind in die Flucht — und dann bedurfte es des moralischen Eindrucks der Hinschlachtung des Heeres und der Makkabäer-Brüder nicht; oder dieser vertrieb den Syrer, und dann war Judah überflüssig.

Aber auch die übrigen Motive der Tragödie stehen sich im Wege und benehmen sich gegenseitig Licht und Luft, wenn sie sich auch nicht wie die beiden eben betrachteten aufheben. Der Unterschied zwischen Schein und Sein, zwischen Judah und Eleasar, hätte in Verbindung mit dem Hauptthema, der Befreiung Israels aus der Hand der Syrer, allein schon ausgereicht, um ein Drama zu füllen, und es ist wahrhaft beklagenswerth, daß der Dichter die herrlichen Ansätze dieses Conflicts durch ein Allzuviel von Motiven hat verkümmern lassen. Hätte er eine größere Stoffenthaltsamkeit geübt, so hätte sich aber auch schon in den beiden ersten Akten mehr Raum gefunden, jenen Gegensatz so herauszuarbeiten, daß wir ihn deutlicher als Gegensatz *empfunden* hätten. Das thun wir aber erst, wenn Judah selbst am Schluß des ersten Aktes für den Dichter das erlösende Wort spricht:

„Geh hin und sei der Sklav' des Scheins, der Schatten
Des Syriers. Judah will *sein*.

Fehlte dies Wort, wir würden rathlos mit der Mutter, die bald auf Judah, bald auf Eleasar ihre Hoffnungen setzt, zwischen beiden hin und her schwanken, und, zu spät für die theatralische Wirkung, erkennen, daß Judah, mit allen Zeichen zur Größe und Herrschaft begnadet, in seiner Entwicklung scheinbar zurückgeblieben

iſt und die hohen Erwartungen Leas getäuſcht hat — getäuſcht, bis er ſie plötzlich mit einem Schlage deſto glänzender erfüllt. Aber auch ſo wirkt die Theilung des Intereſſes unter die Brüder bei der Haſt und Undeutlichkeit, mit der ihr Verhältniß behandelt iſt, ungemein beunruhigend — einzig und allein aus dem Grunde der Stoffhäufung. Verſchwindet aber Eleaſar mit dem zweiten Akte, um die Reſidenz des Antiochus aufzuſuchen, dann hat er unſre Aufmerkſamkeit auch verloren, und der Gegenſatz zwiſchen Judah und ihm iſt vergeſſen. Denn was den Eleaſar fortan allein angeht, vollzieht ſich hinter der Scene. Was ihn an den Syrer bindet, iſt für uns todt, und des Königs Schweſter, die er anbetet, die ſchöne Antiocha, bekommen wir überhaupt nicht zu Geſicht. Erſcheint er im dritten Akt nochmals auf der Bühne, dann iſt er nicht viel mehr als ein Statiſt und Schleppenträger des Fürſten. Zudem laſtet der Fluch des niedrigſten Renegatenthums auf ihm, den er mit genauer Noth durch die Rückkehr zu den Seinen in der Stunde des höchſten Jammers von ſich wälzt. Aber ſelbſt ſeine Verwünſchung des Heidenthums und ſein mit den unſchuldigen Brüdern freiwillig übernommenes Martyrium reichen nicht mehr hin, uns für ihn zu erwärmen. Statt eines Charakterbildes erhalten wir nur eine flüchtige Skizze, deren widerſprechende Linien wir nicht zu reimen verſtehen. Beſonders deutlich zeigt ſich aber kurz vor ſeinem Ende noch einmal die Unmöglichkeit des von Ludwig ſo muthvoll gewagten Verſuchs, dieſe zahlreichen ſtarken Motive einander über- und unterzuordnen. Müßte es für die Mutter nicht etwas Furchtbares ſein, den bevorzugten, verhätſchelten Sohn, von dem ſie die Befreiung des Landes erhoffte, als den Knecht des Syrers zu ſehen, denſelben Sohn, dem ſie, ſeines Namenswechſels unkundig, als dem verhaßten Günſtling des Königs ahnungslos geflucht hat? Müßte nicht das ganze Unrecht, das ſie mit ſeiner Bevorzugung dem ſtillen, ernſten, mannhaften Judah gethan, noch einmal in ihr lebendig werden, wenn jener Gegenſatz von „Schein und Sein“ für das Drama überhaupt noch vorhanden wäre? Und müßte nicht auf jeden Fall dem Wiederſehen, unter welchen Umſtänden es auch erfolgte, erſt nach den heftigſten Seelenkämpfen der Mutter

die Versöhnung folgen? Was aber sehen wir statt dessen? Als die Mutter vor dem Despoten steht, um ihrer Kinder Urtheil anzuhören, stürzt Eleasar plötzlich aus dem Hintergrund des Zeltes hervor und und tritt für die Seinen ein. Lea ruft aus: „Zweimal mir Gebor'ner, doppelt mein Kind", und damit ist nach einem letzten Abschiedswort Eleasars und einem Gruß an Judah die Sache abgethan. Aerger konnte uns die Verkümmerung des „Schein- und Sein"-Motivs doch wirklich nicht vor Augen geführt werden.

Ganz ähnlich ergeht es nun dem Conflict zwischen Lea und Naemi, dem Haß der Simeiten gegen den greisen Mattathias und seine Familie, dem Fanatismus Jojakims. Ein jeder muß sich mit einer Andeutung begnügen, und findet der Dichter Gelegenheit und Raum, die Charaktere in einer breiter geführten Scene zu entfalten (so in der ergreifend schönen der beiden Frauen im vierten Akt), dann kommt uns wieder das Bedenken, daß die Oekonomie darunter leidet, denn Leas Haß gegen Judahs Weib ist viel zu nebensächlich, als daß seine Ueberwindung durch die Liebe so viel Platz in der Handlung beanspruchen durfte. Daß unter solchen Umständen von einem wirklichen dramatischen Organismus, geschweige denn von einer guten Composition nicht die Rede sein kann, versteht sich natürlich von selbst. Es ist Otto Ludwig nicht nur fehlgeschlagen, das Muster einer idealen Tragödie aufzustellen, er hat mit den „Makkabäern" auch ein schon mit bescheidenem Maßstab gemessen unzulängliches Drama geschaffen, unzulänglich in speciell dramatischem Sinne, dem Sinne einer aus den Charakteren sich einfach, folgerichtig entwickelnden, geschlossenen Handlung; und wären die Gestalten der Lea und des Judah nicht, die das Ganze zwar auch mehr episch als dramatisch zusammenhalten, so bliebe nichts übrig als ein Mosaik zum Theil großartig gipfelnder Scenen, die sammt und sonders das Gepräge einer bedeutenden, edlen Dichternatur tragen, die jedoch zusammengenommen auf die Bezeichnung Drama keinen Anspruch erheben könnten.

Auch Lea und Judah machen sich übrigens den Platz streitig: den Platz des Helden. Jene ist die dramatischere, conflictreichere

Natur, von ſtarken Leidenſchaften hin und hergeworfen und in dem Bau des Stücks ſo bevorzugt, daß das ſtärkſte Licht auf ſie fällt und ſie mit dem größten Raum auch das Hauptintereſſe zu fordern ſcheint. Das fällt ihr nun allerdings zu, und doch iſt ſie nicht die Heldin. Um dieſe Rechte geltend machen zu können, iſt vor Allem eins erforderlich: alle Begebenheiten des Dramas müſſen auf das Verhalten der Mittelfigur zurückzuführen ſein, und in dieſem Sinne muß ſie das Drama erzeugen. Nöthig wäre alſo nicht, daß der Held die Thaten, die im Stück geſchehen, durch kraftvolles Handeln ſelbſt herbeiführt (Macbeth, Richard, Coriolan, Fiesco, Tell), auch das paſſive Verhalten genügt ſchon zur Behauptung des Heldenplatzes, wenn nur jenes entſcheidende Merkmal nicht fehlt, wie Hamlet, Heinrich der Sechſte, Clavigo und Andere beweiſen. Weder das eine noch das andere trifft aber für die Mutter der „Makkabäer“ zu. Nicht ſie iſt es, die activ oder paſſiv die Entſcheidung des Dramas herbeiführt oder herbeiführen hilft; ſie irrt ſich vielmehr ſo gründlich, daß ſie den Retter des Landes verkennt und ſtatt des Judah dem Eleaſar ihre Unterſtützung leiht. Mit größerem Recht könnte man ihr wegen der großartigen Standhaftigkeit, die ſie vor dem König bewahrt und die ſich von ihr auf ihre Kinder überträgt, an dem Ausgang einen gewiſſen Antheil einräumen, wenn wir nicht ſchon wüßten, wie ſchwach es um die dramatiſche Nothwendigkeit dieſes Ausgangs überhaupt beſtellt iſt. Was ihr ſonſt aber widerfährt, rührt zwar alle Saiten des Herzens und iſt für ſich betrachtet ungemein ergreifend, aber es gehört in dieſem Drama nicht zum Thema, und ein Drama „Lea“ zu ſchreiben, wie es nahe gelegen hätte, hat der Dichter unterlaſſen. Ihre Charakteriſtik könnte nicht beſſer ſein als ſie iſt. Bei aller altteſtamentlichen Größe geht doch auch ein echt orientaliſcher Zug oft ſehr kleinlicher Grauſamkeit durch ihre Natur. Meiſterlich iſt ſie in ihrer Mutterſorge und der heimlichen, dem Auge ihres Gatten verhehlten, Verwöhnung ihres Lieblingsſohnes, von prophetiſchem Eifer in jener erregenden Scene, wo Bote um Bote kommt, um Kriegsglück und -Noth abwechſelnd zu verkünden. Da achtet ſie es Nichts, daß ſelbſt die zarte Naemi, ihres Sohnes Weib, als

„Simeitin“, als eine Angehörige des kleinmüthigen, boshaften Geschlechts, das der Erhebung Judahs immer widerstrebt hat, der Wuth des fanatisirten Volkes ausgeliefert wird. Und wie sie nun aus ihrem Siegesjubel, die Cymbel in der Hand, so jäh gerissen wird, wie sie in dem „Ajax“ ihren Eleasar verflucht, um dann, so eben noch die Stolzeste von Allen, ganz allein zu stehen, selbst ihrer Kinder durch die Rache des Simeiten Amri beraubt, ein Bild des Jammers und der Verzweiflung, da erschüttert sie uns auf's Tiefste. Mehr aber noch, als sie, von den ergrimmten, rachsüchtigen Gegnern an die Sykomore gebunden, ihren Schmerz in die Luft hinausathmet:

„Der am einsamen Bett der Hindin steht,
Ihr aushilft in der Stunde der Geburt,
Wenn ihre Seele zagt, Herr, sieh verblutend
Ein Mutterherz aus sieben Todeswunden,
Das ganze Weib ein brechend Mutterherz
Und sprich: es ist genug!“

Ebenso wundervoll ist ihre übermenschlich erhabene Haltung im Zelt des Königs und ihr großes Wort an den Antiochus, der so eben den Schwur gethan, Leben und Tod der Söhne in der Mutter Hand zu legen:

„So schwurst du dein Gericht —
Denn diese wird der Herr, ihr Gott, erwecken,
Wenn du ein Schatten bist im Todtenreich.
Thor, der du meinst, die Kinder zu verderben,
Und bist das Werkzeug nur, sie zu erhöh'n!
Denn über ihrer Marter wird der Herr
Von seinem Volke wenden seinen Zorn.
So lang ein Odem weht, wird er sie preisen,
Doch du wirst ewiglich verworfen sein.“

Und stirbt sie, von der furchtbaren Last, die sie getragen, zur Grube gebeugt, dann scheiden wir von einem der größten Frauengebilde unsrer nachclassischen dramatischen Literatur und beklagen es doppelt, daß es dem Dichter, der sie geschaffen, nicht auch vergönnt gewesen, ihr Leben und Leiden fester mit den dramatischen Geschicken zu verknüpfen.

Das geschieht nun ohne alle Frage in der Figur des Judah.

Er ist der Held, so karg ihm auch der Raum bemessen ist und so wenig er eine Entwicklung durchläuft. Von Anbeginn an weiß er was er will und bis zum Schluß des zweiten Aktes folgt man ihm mit dem lebhaftesten dramatischen Antheil. Ist der Starke, der an sich hält und in der Maske der Einfalt einhergeht, bis der Augenblick für ihn gekommen ist, immer eine anziehende Gestalt, dann ist Judah doch von solchen Typen, an denen unsere Literatur nicht arm ist, einer der allerbedeutendsten. Man hat ihn dem Kleist'schen Hermann verglichen, wie den „Erbförster" der „Familie Schroffenstein". Eine gewisse Verwandtschaft ist in der That unverkennbar, und Ludwig hat sich ja selbst mit einem „Armin"-Drama getragen, dessen Ausführung er zu Gunsten der Makkabäer aufgab. Auch der Cherusker hat sein übervolles Herz zu verbergen und seine glühende Seele zu verschließen, damit kein ängstliches Auge den Schein des Feuers gewahre, das in ihr wallt, um das Land zu entzünden und den Feind zu verderben. Bei Beiden, bei Hermann und Judah, erzeugt der Widerspruch der im Innern angehäuften Thatenlust und -Kraft mit der erzwungenen Thatenlosigkeit jenen sarkastischen Humor, der zuweilen scharf und schneidend, wie die zusammengepreßte Luft durch ein enges Ventil, der Brust entfährt. Im Uebrigen sollte man sich aber wohl hüten, zwischen den beiden Dichtern die Parallele zu weit zu führen, denn ohne Künstelei könnte es dabei nicht abgehen. Vor Allem wäre ein Satz falsch wie der, beide Dramatiker wären als „fest in sich verschlossene Charaktere auch Meister in der Darstellung verhaltener, nach und nach hervorbrechender Leidenschaft gewesen" — denn diese Gemeinsamkeit ist rein äußerlich. Was bei Ludwig die männlichste Concentration seines Willens war, war bei Kleist eine krankhafte Scheu vor der Welt; der eine stärkte sich, als er sich in die Einsamkeit zurückzog, der andre verlor in ihr die letzte Widerstandskraft. So war auch Ludwigs Geist so planvoll und consequent, wie es sein zerrissener Bildungsgang nur gestattete, während Kleist haltlos von einem Extrem zum andern taumelte, seinem Dämon und seinem Genius überlassen, der doch — bei aller Verehrung für Otto Ludwig — der weitaus reichere und ursprüng-

lichere und im Kern von ganz anderm Schlage als der des Makkabäerdichters war. Die unsagbare Grazie seines Dichterthums fehlte Ludwig gänzlich, und in der holden, freundlichen Gestalt der Naemi und Judahs Liebe zu ihr findet sich doch weit mehr Sentimentalität als Naivetät, geschweige denn die anmuthvolle Kleists, die uns in Käthchen, in Thusnelda und Penthesilea entzückt. Und wenn es nun auch einmal zutrifft, daß beide einen verschlossenen Charakter und verhaltene Leidenschaft darstellen, so ist die Art, wie sie es thun, doch wiederum ganz verschieden, so gewiß bei Ludwig der Verstand den Genius überwiegt und bei Heinrich von Kleist nicht. Bei diesem giebt sich auch der Zurückhaltende wei mehr durch Natur als durch Vorsatz und Willen so. Bei Otto Ludwig ist es der „Charakter", der dem Manne den Mund verschließt und sein Wesen herb und rauh macht (Christian Ulrich) — bei Kleist, dessen Gestalten weit durchsichtiger sind, ist eine ähnliche Figur überhaupt nicht zu finden. Selbst Hermann verräth sich weit öfter als Judah, und die eigenthümliche Mischung der Punierschlauheit mit der tiefsten Empfindung in jenem, verbunden und versöhnt durch die unermessene Liebe zum Vaterland, ist so besonders Kleistisch, daß sich bei Ludwigs Judah auch keine Spur davon zeigt, und mit der Bezeichnung der „Verschlossenheit" ist sie keineswegs erschöpft. Hält man den Judah gegen den deutschen Fürsten, wenn die Barden ihr süßes Lied singen und die große Stunde hereinbricht — dann bekommt Judah, an Hermanns naiver, göttlicher Größe gemessen, sogar einen kleinen Anflug vom Renommisten. Wenigstens ist der Schutz, den er den Römern nach dem Siege bei Ammaus antragen läßt, ein (wie schon Julian Schmidt gefühlt hat) ziemlich starkes Stück, dem Hermann zum Glück für ihn nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat. Dafür verirrt sich dieser dann freilich in eine Barbarei der Rache, von der sich der Makkabäer fern hält, zu der ihm aber auch keine Gelegenheit wird. Und doch werden auch jene furchtbaren Ausschreitungen der entfesselten Vaterlandsliebe (die Tödtung des Nerva, das Zweikampfsspiel um den verwundeten Varus) bei Kleist durch den flammenden Geist, der das wunderbare Werk durchlodert, geadelt,

und kein Dichter außer ihm hätte sie wagen dürfen — auch Otto Ludwig nicht.

Läßt man aber diese Vergleichung bei Seite, dann steht Judah zum Vollen seinen Mann, und seine Theilnahme an dem Familienrath im ersten Akt ist gleich ganz herrlich. Als sein hoheitvoller Vater, der ihn mißversteht, über den Höhner klagt, der „des eignen Volkes Schmach herzlos verspottet", antwortet er:

„Und soll ich ächzen? Meiner Väter Gott!
Gäb's keinen andern Weg zu deiner Gnade
Als nur durch's Aechzen — außen müßt' ich bleiben;
So wenig ist von einem Junikätzchen
Im Judah."

Dumpf regt sich das Vorgefühl einer großen Bestimmung in ihm. Er harrt auf „den Löwen, der kommen wird" — und weiß, daß er es sein wird. Doch fehlt ihm noch das Wie. Er ist unfähig, listige Verträge abzuschließen, wie Hermann — er verbirgt sich nur, so lange es geht; weiter reicht seine Verstellung nicht.

„Einziger Gedanke du,
Der diesen Busen bis zum Springen schwellt,
Reif' in des Schweigens Schatten. Nur die That
Soll deine Zunge sein."

Als sich ihm die Schmach des Volks aber gleichsam symbolisch in der Aufrichtung des Pallasstandbildes darstellt, als Gorgias und Nikanor das Volk bei dem königlichen Zorn auffordern, zu der Göttin zu beten, als seines Vaters Bruder als der Erste hinzutritt, um seine Hand mit dem heidnischen Greuel zu beflecken, da wirft er, ungewiß dessen, was daraus entstehen mag, die Last des Schweigens von sich; er erschlägt den abtrünnigen Ohm, zerbricht die Statue und verkündet mit den Feuerworten des Propheten dem Volke, das sich an ihm emporrichtet, daß der „Herr Gott allein" ist.

„Volk von Israel,
Ich bin ein Einzelner. Was bäumt denn diese
Zurück unsichtbar? überfällt ihr Auge
Mit Schrecken, der die ehernen Arme lähmt?
Das ist der Gott Jehovah Zebaoth,
Der mich umkreist mit seines Fittigs Schrecken.

Er will's! Der Herr will's! Wenn der Herr es will,
Wer widerſtrebt? . . . . . .
. . . . . .
Nun Männer, reißt das Liebſte euch vom Herzen,
Denn wen der Herr erwählt, den will er ganz."

Das Herz des greiſen Vaters erklingt „wie Harfe unter Spielers Hand", und mit dem Segen des Sterbenden eilt Judah unter den Jubelrufen des Volkes und dem Dröhnen der Poſaunen zum großen Kampf hinaus. Es iſt eine Scene voll gewaltiger Kraft und Weihe zugleich, ein leibhaftes Bild aus dem alten Teſtament, von einem vollen Klang der goldenen Davidsharfe durchrauſcht — poetiſch und dramatiſch gleich groß und zugleich theatraliſch von unfehlbarer Wirkung.

Dieſe Höhe erreicht fortan weder der Held noch das Drama wieder. Judah iſt nunmehr, was er hat werden ſollen. Sobald er ſein Ziel erreicht, verharrt er dort. Er hat zwar noch den Kampf gegen ſeinen Vetter Jojakim, den kirchlichen Eiferer, zu beſtehen — aber daraus entwickelt ſich für ihn Nichts. Er hat aufgehört, eine dramatiſch intereſſante Geſtalt zu ſein — er iſt nur noch Arm und Wort, Schwert und Rede, das eine, wenn es ſein Volk zum Widerſtand gegen den Anhang Jojakims aufzureizen gilt, das andere, wenn er die Hungernden und Kranken, die ſich den Helfer erſehnen, in Jeruſalem tröſtet. Aber auch das Werk hat mit der großen Scene des zweiten Akts ſeine dramatiſche Höhe erreicht. Viel Großes im Einzelnen bringen auch noch der dritte und vierte Akt, aber erſt im fünften ſchließt ſich das Dramatiſche wieder in einem großen Bühnenvorgang, der Scene Leas und ihrer Kinder im Zelt des Antiochus, kraftvoll zuſammen. Immerhin erreicht auch ſie die Bedeutung des zweiten Aktes nicht, wenn ſie auch die Theilnahme, die in dem unaufhörlichen Auf und Ab der Parteiungen im Volke ſchon unterzugehen drohte, wieder einem menſchlich großen, erſchütternden Kampf zuwendet.

Daß es das Stück bei ſo vielen Schwächen im dramatiſchen und theatraliſchen Bau, dem Mangel an Concentration, der dem Publikum ſeine Stellung und die Vertheilung ſeiner Sympathieen

und Antipathieen erschwert, der Verwerthung fremdartiger, längst veralteter Motive, zu einer sichren theatralischen Gesammtwirkung nicht zu bringen vermag, läßt sich nach allem Gesagten erwarten, und ich glaube dies um so eher aussprechen zu müssen, als ich mich selbst wiederholt bemüht habe, die „Makkabäer" dem Repertoire der deutschen Theater u. A. durch die Vornahme einer Bühneneinrichtung zuzuführen. Daß es auf die Dauer vergebens ist, steht mir jetzt fest, und das Wort eines dem Dichter mit der reinsten Begeisterung ergebenen Bühnenleiters (es war Otto Devrient) bestärkt mich darin; es lautete etwa so, daß man immer die Pflicht fühle, dem Publikum die Dichtung aufzudrängen, und daß man, wenn es geschehen und der Erfolg ausgeblieben sei, dem Publikum im Grunde des Herzens immer wieder Recht gebe. So ist es wirklich. Zwar die erste Aufführung in Dresden am 9. Januar 1853 (Franziska Berg spielte die Lea, Emil Devrient den Judah, Alexander Liebe den Eleasar) brachte dem Dichter und den Darstellern einen anscheinend reinen Erfolg. Aber hier mochte die Verehrung für den in Dresden heimischen Meister jedes Bedenken zurückdrängen. Ein andres war schon das Ergebniß der ersten Aufführung in Wien im selben Jahre, über die Ludwig einem Freunde, Ambrunn, diese Mittheilung machte: „In Wien hatte das Stück eigene Schicksale. Es fiel fast durch, an einigen Stellen wurde sogar gelacht. Eine intelligente Minorität leistete zwar Widerstand, aber in fortwährendem Kampfe, die drei letzten Akte aber überwog das Mißfallen. Die Blätter fast alle stimmten in die Verurtheilung des Stückes ein, nur einige verließen es nicht ganz." Dies unerfreuliche Bild veränderte sich nun zwar bei den folgenden Vorstellungen. An die Stelle der Abweisung trat merkwürdiger Weise enthusiastische Würdigung des Dramas, und etwa zehn Jahre später, im December 1862, schrieb der Hofburgschauspieler Lewinsky an den Dichter: „So eben, mein theuerster Freund, komme ich aus dem Theater, und trunken von der Schönheit des heutigen Abends, erhoben von dem ungeheuren Eindruck, den die „Makkabäer" auf die gedrängte Menge der Zuschauer hervorgerufen, kann ich in der Freude meines vollen Herzens es nicht über mich gewinnen,

davon zu schweigen. Und so sage ich Ihnen denn, daß Ihr Werk heute das Haus bis an den Giebel füllte und die Menschen, halb in der Luft schwebend, Ihr großes Wort vernahmen und durch das ganze Stück hindurch mit einem wahren Enthusiasmus erfüllt waren, dem der riesenhafte fünfte Akt durch die große Darstellung der Mutter durch Frau Rettich die Krone aufsetzte." Eine so begeisterte Anerkennung erhebt das Herz, wenn es sich um einen Genius wie Otto Ludwig handelt, und es wäre immer eine Schmach, wenn das Publikum so wenig von der Macht und Würde der Dichtung getroffen würde, daß es das Drama ablehnte. Trotzdem scheint mir in der ersten Aufnahme desselben in Wien ein Beweis dafür zu liegen, daß es fremdartige Stoffe enthält, die erst überwunden werden müssen, ehe man dazu gelangt, dem Poeten zu geben was ihm gebührt. Daß die Anerkennung in solchen Fällen, als gälte es eine Scharte auszuwetzen, dann über das Maß hinauswächst, ist nichts Ungewöhnliches, und so wird es auch den „Makkabäern" ergangen sein. Jedenfalls lassen sich Erfahrungen genug beibringen, die ihnen die Fähigkeit unmittelbarer, unbefangener Wirkung auf die Hörer absprechen. Immer werden Hunderte von der Gewalt einiger Scenen, von dem hinreißenden Schwung der Rede, von der poetischen Tiefe ihrer Anlage begeistert werden, und einigen bedeutet dieser Verein bewunderungswürdiger Gaben vielleicht schon genug, als daß sie noch höhere Anforderungen stellen möchten — aber der vorurtheilslose Betrachter wird sich eines Gefühls der Fremdheit und Unbefriedigtheit nicht entschlagen können, und wir glauben bewiesen zu haben, woher es stammt.

Es schien mir nothwendig, die eigenthümlichen Schwächen der „Makkabäer" schärfer zu betonen, um des Programms willen, das sich der Dichter für sein Werk vorgezeichnet hatte. Werfen wir auf dasselbe einen Blick zurück, dann ergiebt sich ein gewiß überraschendes Resultat. In eine „einheitlichere Form" wollte Ludwig den Geist Shakespeareſcher Dichtung gießen, und diese einheitliche Form, die den uneinheitlichen Geist des Werkes nicht unschädlich machen konnte, ist äußerlich insofern vorhanden, als die Akte sich möglichst geschlossen, entweder ganz ohne Verwand-

lung oder doch nur mit sehr bescheidenen Ansprüchen an einen Wechsel der Scene abspielen. Was ist aber diese dem modernen Bühnengeist so ganz entsprechende „Form“ anders als dieselbe, die Lessing vorbereitet und Schiller entwickelt hat? Die Form, die zwischen der Beweglichkeit der Shakespeareschen und der Starrheit der französischen Scene die kluge Mitte hält? die den Zuschauern die Geschlossenheit der Composition auch in dem geschlossenen äußeren Bühnenbilde vor Augen führt und die den germanischen Kunstgenius an den Zügel eines weisen Gesetzes legt, ohne ihm die Bewegung, die er liebt, zu verkümmern? Ist es nicht die Bühne der „Räuber“, der „Maria Stuart“, oder, da ein Drama mit großem historischen Apparat größere Freiheiten verlangen darf, der „Jungfrau von Orléans“? Zu der nämlichen Fahne hat Heinrich von Kleist in seinem herrlichsten Werk, in dem „Prinzen von Homburg“ auch geschworen, und unter ihrem Zeichen hat sich die Entwicklung des deutschen Bühnendramas einzig und allein vollzogen. Das fühlte Otto Ludwig auch sehr wohl, und wenn er den Namen Schillers in dem Zusammenhang mit der „einheitlichen Form“ auch nicht ausspricht, so war es doch dessen Geist, der ihn bewußt oder unbewußt dabei leitete. Zwar eine durch die verwirrende Motivfülle so verschobene Composition wie die der „Makkabäer“ würde Schiller sich nie verziehen haben, aber soweit die äußere Form des Baus für den Stil des Dramas entscheidet, ist es nicht Shakespeare, sondern Schiller, dem Ludwig sie verdankt.

Aber nicht sie allein. Nicht der „Theaterschriftsteller“, auch der „Dichter“, den Ludwig in rührender Anspruchslosigkeit sich nicht nennen zu dürfen glaubte, er, der wie wenige ein Recht auf den Namen hatte — auch der Dichter geht wider alles Erwarten weit mehr auf Schiller'scher als Shakespeare'scher Fährte einher. Er hatte das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen verbinden wollen, aber dies Letzte entbehrt mit geringen Ausnahmen des strotzenden Realismus, der Naivetät und Objectivität des britischen Dichters. Alles ist weit mehr stilisirt als charakterisirt — an sich kein Fehler, zumal bei einem biblischen Stoff von dieser Erhabenheit nicht; aber der Stil hätte sich nicht

in's Vage und Verschwommene verlieren dürfen, wie er es besonders in den Nebenfiguren der „Makkabäer“ thut, die ganz so unplastisch und blutlos sind wie etwa der Du Chatel und La Hire der Schiller'schen „Jungfrau“. Weder Antiochus Eupator und seine Feldherren, noch die Brüder des Judah (wenn man vom Eleasar einmal absehen will) erheben sich zu dem Rang von Charakteren, und nur einige unter den Simeiten, der gallige Amri und Boas, der „Mann der Demuth“, tragen schärfere Züge. Selbst der alte Mattathias ist nur ein Typus des würdigen priesterlichen Greises. Am Ehesten nähert Judah sich der Charakteristik Shakespeares, am Meisten entfernt sich Lea von ihr. Ja gerade in dieser glaubt man die Schiller'schen großgesinnten Frauen wieder erstanden zu sehen, die Terzky, die Fürstin von Messina, die Czarin Marfa, und es ist ganz unbegreiflich, daß Ludwig sich — von der Besonderheit des Charakters der Makkabäerin abgesehen — dieser Stilverwandtschaft nicht bewußt geworden ist. Das ist ja ganz der hohe Kothurn, auf dem jene einherschreiten; so wie diese Jüdin ihren Sohn, stachelt Wallensteins Schwägerin den Friedländer zur ehrgeizigen That auf, so klagt die Niobe Isabella um ihre Söhne, so grollt die russische Kaiserin in der Haft des Klosters ihren Feinden und triumphirt über die Unterliegenden. Die Sprache ist Schillers, nicht Shakespeares Pathos. Und wie die Charakteristik und das Wort, so ist auch die dramatische Gestaltung einzelner Scenen, besonders derer mit großer Massenbewegung, fast sichtbar von Schiller beeinflußt, und eine so weise vorbereitete prachtvolle Gipfelung wie die des zweiten Aktes konnte Otto Ludwig nur bei dem Dichter lernen, der den vierten Akt der „Räuber“, den zweiten des „Fiesco“, das Bankett der „Piccolomini“, den dritten Akt in „Wallensteins Tod“, den ersten Akt der „Jungfrau von Orléans“ und den Apfelschuß im „Tell“ geschrieben.

Es kommt mir natürlich nicht in den Sinn, dabei an eine bewußte Nachahmung zu denken, oder dem Dichter die unbewußte Heerfolge, die er Schillern leistet, zu verargen. Nichts wäre irriger, als ein solcher Glaube. Nur scheint es mir gut, Klarheit darüber zu erlangen, daß selbst ein so origineller Geist, der

sich an Shakespeare zu bilden glaubte, unwillkürlich von unserem größten Dramatiker aufnimmt, was dieser der deutschen Bühne als unveräußerliches Gut gewonnen. Ludwig glaubte *gegen* ihn zu streiten und er stritt *für* ihn, wie es nach ihm noch alle Dichter gethan (Kleist nicht ausgenommen), die erfolgreich das Poetische und Charakteristische mit dem Theatralischen vereinigen, also nicht schlechtweg Dichter, sondern *Bühnen*dichter sein wollten. Seine Anlehnung ging sogar weiter als er wünschen mußte, und von Schillers Schwächen weist er in den „Makkabäern" fast noch mehr als von seiner Größe auf. Hieran war aber eine Verkennung der Eigenart seines Talents schuld. Auch im „Erbförster" folgte Ludwig, was die Composition des Dramas anbetrifft, Schiller'schen Spuren, und doch war er im Forsthause von Düsterwalde so gewiß einzigartig und unvergleichbar, wie er es in den „Makkabäern" *nicht* ist. Das aber trifft den Kern der letzten Untersuchung nicht, die alle diejenigen, welche das israelitische Drama des Dichters überschätzen, darauf hinführen möge, seine Grenzen zu erkennen und sich gleichzeitig zu sagen, daß es leichter ist, Schillern auf dem Felde des geschichtlichen Dramas zu bekämpfen als ihn zu erreichen oder gar zu überbieten. Zweifelsohne wäre es denkbar, daß sich zu Schillers genialer Architektonik eine stärkere Objectivirung der Charaktere gesellte, und dieser Messias der Tragödie, der Shakespeare und die Antike vereinigt, bliebe immer noch zu ersehnen. Aber Schiller hat das Maß seiner Tage und seiner stetig fortschreitenden Entwicklung nicht erreicht, und Otto Ludwig auch nicht. Was jener uns nach dem „Tell" und dem Demetrius-Fragment noch hätte schenken können, das liegt mit ihm in der Weimarer Fürstengruft eingesargt. So ist es auch Ludwig ergangen. Der Kunst zum unermeßlichen Verlust raffte ihn der Tod am 25. Februar 1865 nach qualvollem, jahrelangem Siechthum dahin. Mit dem Unermüdlichen, heiß und muthig Ringenden sanken zahlreiche Pläne und tausend Hoffnungen in's Grab, und Jedem, der ihn liebt und verehrt, bleibt der schöne Trost, zu denken, er würde mit einem späteren Werk erreicht haben, was ihm in den „Makkabäern" versagt blieb, wären Kraft und Leben nicht so unselig früh von ihm gewichen. Gerastet hätte der edle Kämpfer gewiß nicht.

Immerhin sind wir Lebenden nun einmal auf das angewiesen, was der Dichter uns hinterlassen hat, und vergleicht man seine Werke unter einander, dann drängt sich die Gewißheit auf, daß Ludwig sich über die Originalität seiner Begabung getäuscht hat. Nicht die Erhebung großer Menschengeschicke zum Typischen und Symbolischen — das einfach Naturhafte im Kunstwerk wiederzuspiegeln, das war ihm gegeben, und je kleiner und eigenartiger es erschien, desto sichrer bezwang er es. Ueberließ er sich seinem künstlerischen Instinct ungehindert, dann war er des Sieges immer gewiß, desto gewisser, je weniger er sich von seinem künstlerischen Gewissen, mit dem er unaufhörlich Zwiesprach pflegte, überpeinlich controliren, richten und verdammen ließ. Auch im „Erbförster" verdirbt ihm die Reflexion die einfache Anlage des Planes und der Charaktere — aber wie bewundert man die Frische und Wahrheit dieser Menschen doppelt, wenn man sie mit den „Makkabäern" vergleicht! Diese letzteren bildet auch wohl ein andrer, jene schafft nur einer und eben dieser Dichter! Wie sehr er sich in dieser Welt wohl und heimisch fühlte, hat er ja überzeugend genug auch durch jene köstliche Dorfgeschichte bewiesen, die „Heiterethei und ihr Widerspiel". Es ist der Roman von dem schönen, kräftigen und herzensreinen Bauernmädchen, das wie Goethes Dorothea, kühn und entschlossen ganz auf die eignen Füße gestellt, es mit der Liebe und dem Trotz des Mannes, der später ihr Gatte wird, ebenso aufnimmt wie mit dem lästerlichen Gerede der Klatschschwestern des Dorfes. Es lebt und webt eine erquickliche Gesundheit in dieser einfachen, elastischen, widerstandsfähigen Natur, um deren Stirn sich trotz ihrer ländlichen Derbheit etwas wie ein Heiligenschein und eine Herrscherkrone zugleich schlingt. Hier ist wirklicher Wald- und Wiesenduft, nicht die widerliche Essenz daraus, die in den Salons bevorzugt wird, hier ist Natur und Gesundheit. Und von dieser frischen, zwar nicht immer im oekonomischen Gleichgewicht gehaltenen, aber doch im Ton durchaus dichterischen Erzählung sagte Ludwig das bezeichnende Wort, er habe sie gleichsam „hinter seinem eigenen Rücken geschrieben". Nur weil ihn dabei nichts anderes als der naive, gestaltende Drang geleitet, weil er sich von der drakonischen Oberhoheit des Gewissens und Verstandes einmal frei gemacht

hatte, deren Urtheil er um so weniger entbehren zu können glaubte, je später er seinen dichterischen Beruf erkannt hatte und je schwerer seine Krankheit auf ihm lastete. Diese Grübelsucht hat ihn auch in seinem Meisterroman „Zwischen Himmel und Erde" nicht verlassen. Aber hier überträgt sie sich gänzlich auf den Charakter des Helden (Apollonius) und bildet im Bunde mit der feinsten Beobachtung und psychologischen Naturempfindung ein einzig gebliebenes Bild des moralischen Sonderlings. Diese Menschen in ihrer engen Welt, das sind die seinen. Wie grillenhaft, wie bornirt sie sein mögen — immer sind es doch Gebilde eines starken Schöpfergeistes, liebenswerth auch in ihren Schwächen und Thorheiten und um so gewisser Sieger über unsre Herzen, je mehr Verstand und Gewissen uns zuflüstern, daß wir anders denken und moralisch empfinden als sie. Ein tiefes Naturgefühl lebt in ihnen allen, wie es aus jeder Ritze und Spalte in dem entzückenden „Märchen vom todten Kinde" hervorbricht, das Niemand, der den Dichter verstehen will, ungelesen lassen sollte. Auf die vernunftlose und unbelebte Natur überträgt er hier seine innigste Liebe, die Thiere sind es, die die eigensüchtigen Menschen zu Schanden machen, und man begreift Ludwigs Wort, daß er „mit Bergen und Pflanzen in einem so wunderbaren Vernehmen gestanden, daß sein Liebesreichthum nicht zu dämmen gewesen sei".

Dieser Eindruck wird durch die übrigen Dramen Ludwigs, seine Fragmente und Entwürfe, soweit sie der öffentlichen Kenntniß vorliegen, nur befestigt. Es giebt keine zweite künstlerische Werkstatt, in der man mit gleichem Respekt vor dem Werkmeister, der sich nicht genug gethan, verweilen müßte, wie in dieser. Eine stattliche Zahl ausgeführter Dramen sehen wir da, auf die ein Andrer stolz gewesen wäre, und die der bescheidene Genius verschloß, weil sie seinem Ideal nicht nahe genug kamen. „Die Rechte des Herzens," die 1845 in Leipzig entstanden, sind ein bürgerliches Drama, in dem das Glück zweier Liebenden an der starren Weltsitte scheitert, streng in der Führung der Handlung und des Dialogs, von kraftvoller Zeichnung, aber doch kein Beweis einer ungewöhnlichen Begabung. Auch das „Fräulein

von Scuderi" kündigt die Originalität des Dichters noch nicht an, so kühn und grotesk die Zeichnung des Helden ist, deren Grundzüge er der bekannten Hoffmann'schen Novelle entnahm. Es ist jener Pariser Goldschmied René Cardillac, der zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten von einer dämonischen Leidenschaft zu den von ihm hergestellten Schmuckgegenständen getrieben, sich dieselben von ihren Besitzern auf jede Weise wiederzuverschaffen sucht, und müßte er sie durch Raub und Mord gewinnen. Eine Unthat nach der andern verbreitet durch ganz Paris Schrecken und Entsetzen, und Keiner räth auf der Suche nach dem nächtlichen Wegelagerer auf den Goldschmied selbst. Wer verfiele auch auf den Glauben an eine so wahnsinnige Ausgeburt? Es ist der Künstler, der sich und seiner Schöpfung nicht genug thun kann, also Ludwigs eignes Problem, in das Psychiatrische übersetzt, in den crassesten Farben, wie sie Hoffmann liebt, nur durch den Dramatiker noch greller colorirt. Wenn Cardillac seinem jungen Gesellen Olivier Brusson sein schauerliches Geheimniß enthüllt, beruft er sich auf seine Mutter, die, nach einem Schmuck lüstern, sich einem Edelmann ergeben, um ihren Gatten aus der Haft zu befreien, und in Wahnsinn verfallen war, als bei der Entdeckung ihres Falls ihr Mann im Kampf mit dem Verführer sein Leben verloren hatte.

„Bei Tag und Nacht nie dachte sie was Anders
Mehr, als den Schmuck . . . . . .
Ich wurde ungeboren schon der Erbe
Von ihres Wahnsinns Keim. Der Anblick edeln
Gesteins erregte schon des Kindes Triebe,
Und kam's aus meinen Augen, war es mir
Gestohlen, faßte mich ein Schmerz und Grimm
Auf den, der es besaß, was mein doch war."

In den tollsten Verzerrungen der Phantasie ergeht sich der Dichter in den Betrachtungen des unheimlichen Helden über Leben und Sterben (in dem großen Monolog des dritten Aktes):

„Schmink' ist das Leben auf der Wang' des Todes
Und weiter nichts. Und doch ist ein Geschrei
Von Tugend, Glauben, Liebe. Seifenblasen,
Von Weitem Weltensterne, in der Näh'

Zwei Tropfen Seifenwasser, wenn der kalte
Verstand sie anhaucht. Kommt mir an, ihr Blasen,
Bastarde ihr vom Tag, dem Milliontheil
Des Augenblickes Leben; kommt mir an!
Der Tag ist nur die krankgewordne Nacht,
Nur ein Erbleichen auf der Mohrin Antlitz,
Das kaum die Wang' ihr mit dem Fuß berührt."

Man sieht, das ist Wahnsinn genug, dort von dem Fatalismus der Schicksalstragöden, hier von den Bizarrerien der Stürmer und Dränger und der französischen Neuromantiker beeinflußt. So viel Feines und Würdiges aber auch die übrigen Gestalten bringen, und in so brauchbaren Bühnenformen sich das ganze Stück hält — der Poet hatte sich in ihm doch noch nicht selbst ausgefunden, und er that darum wohl, als er es Moritz Heydrich gegenüber nur als eine „Studie" bezeichnete, die besser ungedruckt blieb, ein „Gefäß, seinen damaligen Inhalt loszuwerden", für den späteren echten Otto Ludwig nur in sofern bedeutungsvoll, als es seine Neigung verräth, „sonderbarliche Charakterbilder auszuarbeiten" und das freie Handeln des Helden durch fremde, außerhalb seines Willens stehende Mächte entscheidend zu beeinflussen. „Der Zufall, der die schwangren Mütter schreckt" wurde im „Erbförster" der noch unheilvollere Zufall des bunten Tuches und des gelben Flintenriemens. Und diese „Studie" reizte fast zu gleicher Zeit zwei Männer zu dem tollkühnen Wagniß, sie für die Bühne umzugestalten und auszubauen: den Münchner Dramaturgen Dr. Buchholz und keinen Geringeren als Ernst von Wildenbruch. Vergebens. Beiden Bearbeitungen erging es schlecht, der Wildenbruch'schen am Schlechtesten. Als der vermeintlich todte Cardillac noch einmal in's Leben zurückkehrte, starb er endgültig am Gelächter.

Daß der Zufall auch in den vier ersten völlig ausgeführten Tragödien von der Agnes Bernauer („Der Liebe Verklärung" hieß die erste, „Der Engel von Augsburg" die folgenden), die aus den Jahren 1840—1846 stammen, eine entscheidende Rolle spielt und die Geschicke der Liebenden herbeiführen hilft, beweist, daß ein dunkler Trieb Ludwig zu so undramatischem Mittel führte, und verdient betont zu werden. Im Uebrigen enthüllen dieselben

wachsend nicht nur das unermüdliche Streben, sondern auch die Besonderheit seines Könnens. Wie ein in den „Skizzen und Fragmenten“ mitgetheiltes Bruchstück erkennen läßt, wurde derselbe Dichter, der sich im fünffüßigen Jambus eingeengt fühlt und über eine farblose metrische Prosa nicht hinauskommt, beredt und charakteristisch, sobald er seine Bürgers- und Badersleute in wirklicher Prosa reden ließ. Er stilisirt, wie andre Verstragöden auch, und hütet sich dabei nicht vor Gespreiztheit — aber je einfachere Laute er seinen Menschen in den Mund legt, desto wahrer und stärker wird er in der Berührung mit dem Boden, auf welchem das Volk gedeiht. Mit den drei unvollendeten Bearbeitungen desselben Stoffes (aus den Jahren 1854, 1856, 1859), die den fertigen Bernauerdramen folgten, näherte er sich schrittweise seinem Ziel, und als er nach der sechsten, die mit dem „Erbförster“, den „Makkabäern“ u. A. längst im Druck erschienen ist, zu der Einsicht kam, daß er „über dem Nachgraben nach der Wahrheit des Lebens und der Dinge den poetischen Idealismus, das freie Spiel der Phantasie verloren habe“ (eine ungemein hellsichtige Bemerkung, die sein ganzes Schaffen beleuchtet!), da verwarf er noch einmal alle bereits so oft umgebildeten kunstvollen und künstlichen Mittel, die die Liebenden zu einander führten und von einander trennten, und stellte ihr Schicksal ganz nur auf sie selbst, auf ihre eigenen Charaktere. Die geschichtliche Thatsache, daß der Gatte der Bernauerin ihren schnöden Mord nicht hatte hindern können, daß er sich, als er ihn erfuhr, zwar im ersten Zorn wider den Vater empörte und mit dessen Feinden im Bunde das Land verwüstete, später aber doch versöhnten Sinnes wurde und die ihm von Anfang an zugedachte braunschweigische Prinzessin zur Gemahlin nahm — diese für das Drama so schwer zu verwendende Thatsache, die Ludwig in den ersten Plänen zu einer Verfälschung des Charakters der Agnes und zu einem Wirrsal von Intriguen führte, Hebbel aber zu einer ganz untragischen und undramatischen Versöhnung zwischen Vater und Sohn, beseitigte der Dichter jetzt entschlossen. Die durch Verrath gefangene Agnes erleidet gefaßt den Tod, Albrecht aber, seinem Weibe unverbrüchlich getreu, fällt im Kampfe um ihretwillen und folgt ihr

nach. Und dabei scheint Ludwig haben bleiben zu wollen — scheint, denn noch im Jahre 1864 erwägt er nach Erich Schmidt's Mittheilung im Vorbericht zum vierten Band der Gesammelten Schriften (1891) sämmtliche Pläne „in unleserlichen Skizzen" abermals. Hätte sich aber doch des Dichters Tochter Cordelia in ihrer Bearbeitung des ererbten Stoffes an diese letzte Fassung gehalten, die der Vater ihm gegeben und nicht an jene von 1856 mit dem unglücklichsten, untragischesten und lächerlichsten aller Motive. Man denke sich eine Agnes Bernauer, die hinter dem Zauberspiegel sitzt, an den Herzog Albrecht die Frage nach seiner Zukünftigen richtet, eine Bernauerin, die damit sein und ihr Schicksal eitel und frevelmüthig selber bestimmt und sich nicht dazu verstehen kann, diese Schuld einzugestehen, die doch „sühnen" zu müssen ihr Verhängniß wird. Die alte Walpurgis, die „kluge Frau aus Ungarn", Agnesens Base, spielt die Kupplerin und erklärt den Schwindel:

„Wer den Spiegel ansieht, meint, sein Glas ist in die Mauer gefügt. Wer denkt, daß die Wand hohl ist! Und der seidene Flor hinter dem Glase und der feine Rauch, den mein Bursche zwischen dem Glase und dem, was dahinter ist, aufsteigen läßt."

Welch' ein Brimborium, schlimmer noch als das Zufallsgeräth im „Erbförster"! Und in diesen Spiegel setzt sich Agnes, die, als nun die biedre Base Bedenken bekommt, nur desto mehr darauf besteht:

„Erst war's, als könnt's nicht sein; nun ist's, als könnt' ich nicht leben, wenn's nicht wär."

Und Albrecht sieht sie,

„Ein Weib auf Blumen ausgestreckt zum Schlummer,
Im Traume süß erröthend, hingegossen
Wie schmelzende Musik im stillen Thal",

und nun sucht er das Original, das sich denn auch bald finden läßt.

Ob nun Agnes auch ihren fürstlichen Gatten ehrlich liebt und einen Entwicklungsgang in aufsteigender Linie zurücklegt — das rettet sie nicht mehr. Durch einen albernen Betrug hat sie den Thron gewonnen, und um dieser uneingestandenen Spiegel-

fechterei willen verdient sie — zwar beileibe nicht den Tod, aber auch unsre Theilnahme und unser tragisches Interesse nicht. Allzu begreiflich, daß der Stoff in dieser Gestalt selbst das pietätvoll gestimmte Publikum des Dresdner Hoftheaters am 21. October 1897 nicht zu gewinnen vermochte. Und wie würdig heben sich Ludwigs letzte Entwürfe dagegen ab! Da waltet wirklich jene Einfachheit der Motivirung, die der Dichter dort im allzu ängstlichen Suchen weit hinter sich gelassen hatte. Nur die Sprache war ihm von einem Entwurf zum andern immer schlichter und concentrirter gerathen, und eine kleine humoristische Episode, die Heydrich in den „Skizzen" mittheilt, zeigt den Dichter mitten in dem Tichten und Trachten des Volks, mit seiner Frische, seiner Derbheit, seinen Launen und Schrullen vertraut, als einen Meister des Genres, das er in „Zwischen Himmel und Erde" und dem „Erbförster" mit unvergleichlicher Kunst wie kein andrer vor und nach ihm zum Tragischen zu steigern verstanden hat.

Noch deutlicher offenbart sich des Dichters Kunst in der keck realistischen, an Grabbe erinnernden Lagerscene „Die Torgauer Haide", die bereits von Laube im Jahre 1844 in der Zeitung für die elegante Welt veröffentlicht worden war. Zu nichts Geringerem als einem Schauspiel „Friedrich der Zweite", das nach Ludwigs Worten mit dem Wallenstein ringen müßte, wenn er nur gesund wäre, sollte sie das Vorspiel abgeben, wie das Lager zu der Tragödie des Friedländers. Es ist ja nicht abzusehen, was aus dem ganzen Drama geworden wäre, ebenso wenig wie aus dem Wallensteinplan, mit dem sich Otto Ludwig Schillern zum Trotz trug. Sehr wohl möglich, daß die Reflexion ihm Phantasie und Gestaltungskraft gelähmt hätte und daß die klar gefaßten und erwogenen Pläne in der Ausführung weitaus nicht zu der Geltung gekommen wären, die die Skizzen erhoffen lassen — wahrscheinlich wäre es dem Dichter damit ähnlich wie mit den „Makkabäern" ergangen. Wie das kleine Lagerbild sich aber vor uns aufrollt, ist es mehr werth als Alles, was wir von den übrigen Schauspielplänen Ludwigs, dem „König Alfred", der „Genovefa", dem „Jud Süß", („Der Jakobsstab") dem „Marino Falieri". (denn auch dieser unglückliche Stoff, an dessen Miß-

verhältniß zwiſchen Urſache und Wirkung bisher noch alle Dramatiker geſcheitert ſind, beſchäftigte den Dichter), den „Freunden von Imola“, der „Kaufmannstochter von Meſſina“ kennen. Ein Stück Soldatenleben, knapp, ſicher, mit packendem Realismus und doch mit großer Beſonnenheit entworfen, weniger das Product eines ſelber naiven Dichters, als eines, der es verſteht, naive Menſchen zu zeichnen — was ihm freilich unmöglich geweſen ſein würde, wenn er nicht wie der Freund zum Freunde zum Volke geſtanden, wenn er in dem Leben ſeiner thüringiſchen Heimath nicht das Geheimniß gefunden hätte, in die Herzen dieſer naturhaften Seelen zu blicken, die eins mit der Scholle, auf der ſie leben, mit dem Herrn, für den ſie fechten, in ihrem Bedürfen und Empfinden ungetheilt in behaglicher Enge dahinleben. Dieſe Grenadiere und Soldaten, dieſe Marketenderin und der alte Sergeant vom Regiment Bernburg, der in ſeinen Fieberphantaſien mit einem Liede auf den König ſtirbt, ſeine Söhne, endlich der große Monarch ſelbſt, wie er den Hut lüftet und ſich mit dem Wort „Kinder, vor dem Regiment Bernburg hab' ich Reſpekt“ entfernt — das athmet Alles Leben und Wärme, und dieſe Märker hätte Otto Ludwig nicht ſchaffen können, wenn er nicht ſelbſt ein ſo guter Sohn *ſeines* Volkes geweſen wäre.

Wie viele geniale Künſtlernaturen hat auch Ludwig ſich mit dem Gedanken getragen, Jeſus von Nazareth in den Mittelpunkt eines Dramas zu ſtellen. „Chriſtophorus, ein Myſterium“ ſollte es heißen, und man glaubt Richard Wagner zu hören, wenn man den Dichter über ſeinen großen Plan vernimmt. „Ich will ein Chriſt werden dadurch“ ſagt er, „und hoffe, Manche in unſrer indifferenten Zeit dem Chriſtenthum wieder zuzuführen.“ „In einfacher Sprache“ ſollte es „naiv ausgeführt, alles Maſchinenartige, Effecthaſchende, alle ſpinnbeinig ausgreifende Speculation, alle ſtorchfüßigen Tiraden darin vermieden werden.“ In's Kleinſte ſollte der Heiland eingehen, ſich überall menſchlich beſorgt und doch „nie grübelnd“ zeigen. Ein einziges ſeiner Worte ſollte den kalten Denker Nicodemus, den trotzigen und bittren Petrus zu Thränen rühren und die naivſte, reinſte Gottmenſchlichkeit die widerſtrebende Welt unter ihr ſanftes Joch beugen. Und doch

fühlte der Dichter den Widerspruch in seinem eignen Innern, der ihm die Lösung der gewaltigen Aufgabe verwehren würde. Um mit so unwiderstehlichen Lauten reden zu können, mußte er selbst naiv sein und wie die Leier unter den Händen der Gottheit willenlos erklingen; das war ihm versagt, und gegen diesen Zwiespalt seiner Natur und seiner Reflexion würde sein mächtiger Wille nicht zu kämpfen vermocht haben, selbst dann wenn ihm die formale Bezwingung des Stoffes gelungen sein sollte und Phantasie und gestaltende Kraft hinter dem Entwurf nicht zurückgeblieben wären. „O, es ist ein göttlicher Stoff," seufzt er, „aber welch' ein kindlicher Dichter gehört dazu. Ich glaube, in meiner Natur liegt etwas Verwandtes, was ich leider selbst durch eigne und fremde Schuld verlor, indem oft eine krankhafte Reizbarkeit den Kinderfrieden aufhob, die den Liebesreichthum meiner Natur so verstockte, daß ich selbst erschreckend ihn suchte. Darum möchte ich auf dem Lande in still gemüthlicher Armuth leben, von Niemand gekannt, wünschend, ja ersehnend, daß meine Productionen Menschen wohl thun möchten, aber Dank und Anerkennung verschmähend, nicht aus Stolz oder Menschenscheu, sondern aus Liebe, die nicht bezahlt sein will."

So wandelte der große Geist in der Mitte zwischen Naivetät und Reflexion dahin, zwischen Stil und Natur, zwischen Idealismus und Wirklichkeit, und suchte die Vereinigung der getrennten Pole, die Schillern, gegen dessen „Sentimentalität" er mit so ehrlicher Ueberzeugung kämpfte, im „Wallenstein" und den späteren Dramen nach einigen Abirrungen vom Ziel immer sicherer gelungen war und die ihm, so wie er es begehrte und träumte, in seinem kurzen Leben nicht beschieden sein sollte. Oder doch? Ein „Tiberius Gracchus" beschäftigte ihn seit 1862 bis zu seinem Tode, bis zur letzten Abschiedsstunde, und was er von dem Plane vollendet, wurde in seinen „Gesammelten Werken" der Nachwelt übergeben. Es findet sich eine Scene darin, die den tiefsten Grund des Herzens vor Rührung erbeben macht. Roms Senat hat beschlossen, den Helden um eines Vertrages willen, den er als Quaestor in Spanien mit den Numantinern abgeschlossen, der Stadt Numantia „nackt und bloß" auszuliefern, und Gracchus

drängt nun, ehe der Beſchluß dem Volke zur Genehmigung vorgelegt wird, fort, um ſein Schickſal auf ſich zu nehmen, fort von ſeiner Gattin Claudia, von ſeinem Freunde Octavius, die ſich vergebens bemühen, ihn zurückzuhalten. Da entfährt dem Ergriffenen dieſer letzte Gruß:

„Ihr Götter! Keinen Abſchied!
Denk', wo ein Römer, da iſt Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abſchied, keinen! Wie der Hirſch —
So hört' ich oft, ich ſelber liebte nie
Der Jagd grauſame Luſt — der edle Hirſch,
Wenn tödtlich ihm der Pfeil in's Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Thräne bebt
Im großen Aug'; ſo ſinkt er ſtumm zuſammen,
Zum Nacken ſtill das Haupt; — ſo klaglos heilig
Wie dieſes edle Thier, ſterb' unſer Glück.
Noch einmal, eh' ich gehe, laſſ' das Haus,
Wo meine Wiege ſtand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von ſchönern Tagen;
So gleit' ich wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schweſtern eben noch geflüſtert,
Das Niemand fallen ſieht. Dorthin gewandt
Steht Ihr, und — dahin ſcheid' ich mit der Sonne."

Wie groß, wie wunderbar! Welche Kraft und Süßigkeit zugleich, wie formvoll erhaben und doch wie einfach und innig! Mit dieſen Worten hat Ludwig ſelbſt von ſeiner Gattin Abſchied genommen und uns, die Empfangenden, in Niedergeſchlagenheit, Trauer und Verwirrung zurückgelaſſen. Wäre hier der Beginn der Löſung des großen Problems, um das er kämpfte? Vielleicht, wer weiß! So macht ein Genius noch kurz vor ſeinem Scheiden die kluge Berechnung und Erwartung zu Schanden, und dann fährt er dahin — mit der Sonne!

# Gutzkow.

verhältniß zwiſchen Urſache und Wirkung bisher noch alle Dramatiker geſcheitert ſind, beſchäftigte den Dichter), den „Freunden von Imola“, der „Kaufmannstochter von Meſſina“ kennen. Ein Stück Soldatenleben, knapp, ſicher, mit packendem Realismus und doch mit großer Beſonnenheit entworfen, weniger das Product eines ſelber naiven Dichters, als eines, der es verſteht, naive Menſchen zu zeichnen — was ihm freilich unmöglich geweſen ſein würde, wenn er nicht wie der Freund zum Freunde zum Volke geſtanden, wenn er in dem Leben ſeiner thüringiſchen Heimath nicht das Geheimniß gefunden hätte, in die Herzen dieſer naturhaften Seelen zu blicken, die eins mit der Scholle, auf der ſie leben, mit dem Herrn, für den ſie fechten, in ihrem Bedürfen und Empfinden ungetheilt in behaglicher Enge dahinleben. Dieſe Grenadiere und Soldaten, dieſe Marketenderin und der alte Sergeant vom Regiment Bernburg, der in ſeinen Fieberphantaſien mit einem Liede auf den König ſtirbt, ſeine Söhne, endlich der große Monarch ſelbſt, wie er den Hut lüftet und ſich mit dem Wort „Kinder, vor dem Regiment Bernburg hab' ich Reſpekt“ entfernt — das athmet Alles Leben und Wärme, und dieſe Märker hätte Otto Ludwig nicht ſchaffen können, wenn er nicht ſelbſt ein ſo guter Sohn ſeines Volkes geweſen wäre.

Wie viele geniale Künſtlernaturen hat auch Ludwig ſich mit dem Gedanken getragen, Jeſus von Nazareth in den Mittelpunkt eines Dramas zu ſtellen. „Chriſtophorus, ein Myſterium“ ſollte es heißen, und man glaubt Richard Wagner zu hören, wenn man den Dichter über ſeinen großen Plan vernimmt. „Ich will ein Chriſt werden dadurch“ ſagt er, „und hoffe, Manche in unſrer indifferenten Zeit dem Chriſtenthum wieder zuzuführen.“ „In einfacher Sprache“ ſollte es „naiv ausgeführt, alles Maſchinenartige, Effecthaſchende, alle ſpinnbeinig ausgreifende Speculation, alle ſtorchfüßigen Tiraden darin vermieden werden.“ In's Kleinſte ſollte der Heiland eingehen, ſich überall menſchlich beſorgt und doch „nie grübelnd“ zeigen. Ein einziges ſeiner Worte ſollte den kalten Denker Nicodemus, den trotzigen und bittren Petrus zu Thränen rühren und die naivſte, reinſte Gottmenſchlichkeit die widerſtrebende Welt unter ihr ſanftes Joch beugen. Und doch

fühlte der Dichter den Widerspruch in seinem eignen Innern, der ihm die Lösung der gewaltigen Aufgabe verwehren würde. Um mit so unwiderstehlichen Lauten reden zu können, mußte er selbst naiv sein und wie die Leier unter den Händen der Gottheit willenlos erklingen; das war ihm versagt, und gegen diesen Zwiespalt seiner Natur und seiner Reflexion würde sein mächtiger Wille nicht zu kämpfen vermocht haben, selbst dann wenn ihm die formale Bezwingung des Stoffes gelungen sein sollte und Phantasie und gestaltende Kraft hinter dem Entwurf nicht zurückgeblieben wären. „O, es ist ein göttlicher Stoff," seufzt er, „aber welch' ein kindlicher Dichter gehört dazu. Ich glaube, in meiner Natur liegt etwas Verwandtes, was ich leider selbst durch eigne und fremde Schuld verlor, indem oft eine krankhafte Reizbarkeit den Kinderfrieden aufhob, die den Liebesreichthum meiner Natur so verstockte, daß ich selbst erschreckend ihn suchte. Darum möchte ich auf dem Lande in still gemüthlicher Armuth leben, von Niemand gekannt, wünschend, ja ersehnend, daß meine Productionen Menschen wohl thun möchten, aber Dank und Anerkennung verschmähend, nicht aus Stolz oder Menschenscheu, sondern aus Liebe, die nicht bezahlt sein will."

So wandelte der große Geist in der Mitte zwischen Naivetät und Reflexion dahin, zwischen Stil und Natur, zwischen Idealismus und Wirklichkeit, und suchte die Vereinigung der getrennten Pole, die Schillern, gegen dessen „Sentimentalität" er mit so ehrlicher Ueberzeugung kämpfte, im „Wallenstein" und den späteren Dramen nach einigen Abirrungen vom Ziel immer sicherer gelungen war und die ihm, so wie er es begehrte und träumte, in seinem kurzen Leben nicht beschieden sein sollte. Oder doch? Ein „Tiberius Gracchus" beschäftigte ihn seit 1862 bis zu seinem Tode, bis zur letzten Abschiedsstunde, und was er von dem Plane vollendet, wurde in seinen „Gesammelten Werken" der Nachwelt übergeben. Es findet sich eine Scene darin, die den tiefsten Grund des Herzens vor Rührung erbeben macht. Roms Senat hat beschlossen, den Helden um eines Vertrages willen, den er als Quaestor in Spanien mit den Numantinern abgeschlossen, der Stadt Numantia „nackt und bloß" auszuliefern, und Gracchus

drängt nun, ehe der Beſchluß dem Volke zur Genehmigung vorgelegt wird, fort, um ſein Schickſal auf ſich zu nehmen, fort von ſeiner Gattin Claudia, von ſeinem Freunde Octavius, die ſich vergebens bemühen, ihn zurückzuhalten. Da entfährt dem Ergriffenen dieſer letzte Gruß:

„Ihr Götter! Keinen Abſchied!
Denk', wo ein Römer, da iſt Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abſchied, keinen! Wie der Hirſch —
So hört' ich oft, ich ſelber liebte nie
Der Jagd grauſame Luſt — der edle Hirſch,
Wenn tödtlich ihm der Pfeil in's Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Thräne bebt
Im großen Aug'; ſo ſinkt er ſtumm zuſammen,
Zum Nacken ſtill das Haupt; — ſo klaglos heilig
Wie dieſes edle Thier, ſterb' unſer Glück.
Noch einmal, eh' ich gehe, laſſ' das Haus,
Wo meine Wiege ſtand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von ſchönern Tagen;
So gleit' ich wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schweſtern eben noch geflüſtert,
Das Niemand fallen ſieht. Dorthin gewandt
Steht Ihr, und — dahin ſcheid' ich mit der Sonne."

Wie groß, wie wunderbar! Welche Kraft und Süßigkeit zugleich, wie formvoll erhaben und doch wie einfach und innig! Mit dieſen Worten hat Ludwig ſelbſt von ſeiner Gattin Abſchied genommen und uns, die Empfangenden, in Niedergeſchlagenheit, Trauer und Verwirrung zurückgelaſſen. Wäre hier der Beginn der Löſung des großen Problems, um das er kämpfte? Vielleicht, wer weiß! So macht ein Genius noch kurz vor ſeinem Scheiden die kluge Berechnung und Erwartung zu Schanden, und dann fährt er dahin — mit der Sonne!

# Gutzkow.

# Gutzkow.

Das junge Deutschland! Welch' ein Aufsehen erregte es nicht, als der scharfe, bissige und wetterwendische Wolfgang Menzel in einem Artikel seines Stuttgarter Morgenblatts vom 11. September 1835 Wehe über die Zuchtlosigkeit und Irreligiosität rief, die über den Rhein von Frankreich nach Deutschland gewandert sei! als er den Bundestag auf die Spur der jungen Schriftsteller hetzte, deren Bemühungen „unverhohlen dahin gingen, in belletristischen, für alle Classen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden socialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören." „Das junge Deutschland" hatte man die gefährliche Sekte nach der Widmung getauft, mit der einer ihrer Anspruchslosesten und Tüchtigsten, Ludolf Wienbarg, seine „Aesthetischen Feldzüge" im Jahr 1834 den Studenten, der deutschen Jugend, dem „jungen Deutschland" zugeeignet hatte — und das „junge Deutschland" sollte bald der Sondertitel einer kleinen Schaar werden, die beliebig aus der Menge herausgegriffen, unter einander zum Theil grundverschieden, diese zerstörenden Tendenzen, dies diabolische Evangelium angeblich am Aergsten verkündigten. Es waren die bekannten fünf (zu denen man irrthümlich oft auch den unbedeutenden Gustav Kühne gerechnet hat): Wienbarg, Mundt, Gutzkow, Laube und — an dichterischer Begabung der Paradiesvogel unter den Krähen — Heinrich Heine. Das waren die Männer, deren Schaffen der

Bundestag öffentlich zu verfehmen und zu verbieten die unglaubliche Dummheit beging! Um so thörichter und empörender, als sich das Verbot nicht nur gegen ihre bereits veröffentlichten Werke richtete, sondern auch — „Wehe der noch ungebor'nen Frucht!“ — gegen Alles, was sie in Zukunft je noch schreiben würden. Welch' eine herrliche Reclame für die Verfolgten! Die Einsicht, das Mitleid, die Entrüstung des Publikums — fast Alles stand auf ihrer Seite, und — „die Wahrheit“, durften sie ausrufen, die Wahrheit will man mit Spießen und Stangen unschädlich machen!

War es denn aber wirklich die Wahrheit, die man bekämpfte und unterdrückte, und schritt sie, die Unbezwingliche, trotz Allem mit Geistergewalt „mitten durch die Schergen“? Man könnte mit der Pilatusfrage antworten „Was ist Wahrheit?“ — aber jedenfalls war es doch ein Drang nach Befreiung aus den Schranken enger Vorurtheile und philiströser Moral, den man in dem Lärmen und Treiben der Jungdeutschen bekämpfte, und in einer solchen Freiheit weht immer ein Hauch von Wahrheit. Nur war er über das Ziel hinausgetrieben und hatte in der Verkündigung undurchführbarer communistischer Ideen, in den tollsten Blasphemien, in einem frivolen Kampf gegen die Ehe Gestalten angenommen, von denen sich auch der Freieste angewidert abwenden mußte, und zu guter Letzt war es nicht einmal die Sache, als vielmehr das Interesse der eigenen Persönlichkeit, um dessen Geltendmachung es dem „jungen Deutschland“ zu thun war. Wäre es anders gewesen — seine Glieder hätten sich mannhafter benommen und wären nach dem ersten Zorngeschrei nicht alsbald so ängstlich oder doch vorsichtig zurückgewichen. Halte man nun aber die Reden und Thaten dieser Männer für nützlich oder schädlich, für gut oder böse, eines zum Mindesten ist gewiß: ihre beständige Polemik und Tendenzmacherei verweist sie für immer aus dem Reiche, wo die Dichter, die wahrhaften Dichter wohnen. Denn noch nie hat der wahre Künstler, sei er Poet oder Musiker, Maler oder Bildhauer, mit seiner Kunst etwas erreichen, mit ihr fischen und krebsen wollen. Sie ist ihm kein Köder — die hohe, die heilige Göttin ist sie ihm, und das ist sie dem jungen

Deutschland niemals gewesen. Sie haben die Himmlische aus ihrer Wolke herabgezerrt um ihr die jakobinische Mütze auf's Haupt zu setzen und die rothe Fahne in die Hand zu drücken — und beleidigt und entrüstet hat sie sich dieser Schmach erwehrt. Denn wo sind diese gewaltigen Rufer, deren Stimme damals, in den dreißiger Jahren, alle anderen übertönte, jetzt? Dahin, und ihre Werke folgen ihnen nach, anstatt daß sie aus dem Drang des Tages mit jedem Jahre reiner, geläuterter emporsteigen, um über dem Raum und der Zeit zu thronen wie jede wahrhafte Dichtung. Dichter aber im letzten großen und reinen Sinne sind die echten Jungdeutschen (zu denen ich Heine nicht zähle) nie gewesen. Sie haben ihre Ziele in ihrer Weise mit Energie und selbst mit einem gewissen Opfermuth verfochten, sie haben eine schneidige Prosa geschrieben, sie haben wie die bekannten Hechte im Karpfenteich in unsrem geistigen Leben Bewegung erhalten und ein regsames Streben in unsre Gesellschaft gebracht — aber sie haben mit ihrem Wortheldenthum zugleich ihrer Eitelkeit geschmeichelt und sich in maßlosester Weise selbst überschätzt. Sie ahmten die Franzosen ohne die Grazie unsrer Nachbarn im Westen nach, ihre geistreiche Dialektik mit schwerfälligem, geschraubtem Gedankenwust. So überboten sie sich künstlich selbst, und um den Preis, der Welt etwas durchaus Neues zu bieten, wurden sie forcirte Renommisten, an Herz und Nieren unecht, und diese künstliche Hitze hat sich an Allem, was sie Künstlerisches hervorbringen wollten, ebenso gerächt wie ihr Schielen nach der sensationellen Tagesmeinung und ihr Klopfechten für neue politische und sociale Ideen. Es waren geistreiche Männer, gewandte Feuilletonisten, tüchtige Schläger, aber um ihr Dichterthum steht es schief, und sie haben es bei der Nachwelt büßen müssen, daß sie der Mitwelt zu sehr nach dem Munde redeten. Ihr Ruhm ist ein Ruhm des Tages und der Mode gewesen.

Das trifft Alles auch auf den Mann zu, der der bedeutendste dieser Literaten war, ja auf diesen mehr als auf alle Andren. Denn Keiner von ihnen war weniger unbefangen als er, Keiner spürte und jagte ängstlicher, nervöser, empfindlicher,

erbitterter, immer wechselnd in seinen Plänen und Zielen, nach der öffentlichen Anerkennung der Zeitgenossen. Mit stärkerer polemischer Keckheit, kindischerer Eitelkeit und leichterer Wandelbarkeit ist keiner von seinen Genossen in die Literatur eingetreten, als der kaum zwanzigjährige Gutzkow. Zwar hat er seine Ueberzeugung nie verkauft (das wäre eine schnöde, ungerechte Verdächtigung!), noch hat er sie ohne Ueberzeugung oder doch den Glauben der Ueberzeugung gewechselt — aber den Typus des Journalisten, der um seiner selbst und des Publikums willen schreibt, hat er seiner Lebtage nicht verleugnen können, und was ihm seine Bewunderer als Verdienst haben anrechnen wollen, sein „instinctives Gefühl für die Zeitströmung" — das ist ihm ebenso gewiß zur Gefahr geworden. Er betrachtete es als seinen Beruf, den Herold einer neuen großen Bewegung zu spielen und sie mit dem ihm eigenen weitausholenden Worten, bald geistvoll, bald phantastisch verschwommen zu verkündigen — wehte aber eine conträre Brise, dann schlug er um, und das Gefühl, den aufgeklärten Bildungsphilister nicht hinter sich zu haben, wäre ihm unerträglich gewesen. Darum tastete er auch immerfort nach etwas Neuem, darum glaubte er mit jedem seiner Werke eine neue literarische Aera zu eröffnen, darum gestand er auch selbst in einem schwachen Augenblick, fast naiv, seine Abhängigkeit von den äußeren Einflüssen zu. Als er seinem Roman „Wally oder die Zweiflerin", der sich mit der Emancipation der Frauen und ihrer Stellung zur Religion beschäftigt, in zweiter Auflage eine Vorrede mit auf den Weg gab, äußerte er darin, er würde vielleicht einen andern Entwicklungsgang genommen haben, wenn man ihm nicht auf zehn Jahre „einen Todschrecken in die Finger gejagt" und ihn gezwungen hätte, sich in seinen späteren Schöpfungen gleichsam gegen sich selbst zu verwahren. Und woher dieser „Todschrecken"? Der Bundesbeschluß, der das „junge Deutschland" verdammte, hatte ihn gewirkt, und die dreimonatliche Haft, die ihm seine „Wally" wegen Verhöhnung der christlichen Religion in Mannheim zugezogen! Hat man nicht mit Recht dagegen eingewandt, daß Niemand zum Volksbeglücker und Reformator berufen sei, der sich so leicht in das Bockshorn jagen

lasse? Um das herrliche „Ich kann nicht anders“ zu sprechen, muß man mit dem Todesmuth eines Luther gerüstet sein, und wenn man die ganze Welt gegen sich weiß. Das gilt für den Kämpfer. Und für den Dichter, den Künstler wird dasselbe Wort „Ich kann nicht anders“ zum Ausdruck jener göttlichen Naivetät und Unbefangenheit, die auch weder rechts noch links schielt, sondern die schafft wie sie muß, weil sie „nicht anders kann“, und die den Ausgang, die Wirkung, die Aufnahme getrost in „Gottes Hand“ stellt.

Nun vergleiche man aber den Gutzkow, der sich nach einigen Plänkeleien mit der dramatischen Muse („Nero“ und „König Saul“) im Jahre 1839 mit seinem „Richard Savage“ zum ersten Male mit Entschiedenheit dem Theater zuwandte — nun vergleiche man ihn mit dem Tendenzjournalisten und Satiriker der ersten Periode. Es ist schon bezeichnend genug, daß die gelungenste Figur des „Savage“ ein Mann der Presse ist, der geistreiche und witzige Richard Steele, durch dessen Mund Gutzkow so wirksam Alles aussprechen konnte, was er wider den enggebundenen Zeitgeist und für jede mögliche Freiheit und Oeffentlichkeit auf dem Herzen hatte. Und eben dies ganz unkünstlerische hors d'oeuvre bereitete dem Stück seinen Erfolg, gleich bei der ersten Aufführung im Frankfurter Stadttheater am 15. Juli 1839, in der Theodor Döring, damals noch Kgl. Württembergischer Hofschauspieler, den Steele spielte. Das Publicum jener Tage wollte sich eben nicht rein nur einem künstlerischen Eindruck überlassen, es suchte und verlangte Absicht, und die konnte ihm Gutzkow reichlich geben. Selbst der genial-phantastische Held, den sein Vaterland von sich stößt wie die eigne Mutter, war eine tendenziöse Figur: er selbst und das junge Deutschland in durchsichtiger Verkleidung. So faßte man das Stück auf, und so war es Gutzkow recht. Die Eitelkeit, die Nerven und — leider — die täglichen Brodsorgen lassen ihn nicht los. Nie ist er ganz nur einer Sache, einem Ideal hingegeben. Zwar hat das Wesen des Dramatischen, das Aussprechen der Charaktere durch sich selbst ihn unvermerkt zu strengerer bildnerischer Klarheit in der Zeichnung und im Ausdruck geführt, und es wäre

ungerecht, verkennen zu wollen, wie heilsam diese Schulung seinem Talent gewesen und welch' treffliche Früchte sie ihm gezeitigt hat, darunter das feine, geistreich-heitere „Urbild des Tartüffe" und den edlen, ernsten „Uriel"; aber man sehe sich diese ganze Dramenreihe vom ersten bis zum letzten einmal an und lese die Vorreden ihres Autors. Es ist ein unaufhörliches Erklären, Sich-Rechtfertigen und Vertheidigen, ein beständiger grimmiger Kampf gegen die Kritik. Alle Wetter, Mann, möchte man dem von sich selbst so sehr überzeugten Schriftsteller zurufen, das Werk muß sich rechtfertigen, und über seinen Werth und seine Wirkung zu urtheilen, das kommt zu prüfen uns zu, uns den Lesern, den Hörern, und nicht dir. „Schwankend wären meine Charaktere — sagten die Kärrner der Literaturgeschichte" — so grollt er noch in der Vorrede zur dritten Gesammtausgabe seiner Dramen im Mai 1871. „Dann hat man auch noch von Seiten wohllöblicher Kritik meinen Emiljan zu gebildet gefunden," sagt er, als er seinen „Pugatscheff" dem Publikum empfiehlt. „Eine jener Anschuldigungen, zu denen gewisse deutsche Kritik gegen mich zu jeder Zeit bereit war" — damit leitet er seine „Liesli" ein. „Die Julian Schmidt'sche Kritik, die seit dem Anfang der fünfziger Jahre Alles herabsetzte, was zu meinem Namen in Beziehung stand und mit der Zeit auch durch den Effect, welchen absprechende Sicherheit immer findet, mancherlei Literaturgeschichten- und Feuilleton-Weisheit für sich gewonnen hat" — damit trifft er, in der Vorrede zum „Acosta", einen derjenigen, die nicht zu seiner Fahne schwuren, und was bei dieser Gelegenheit Julian Schmidt erleidet, widerfährt bei einer andren Paul Lindau. „Die Anklagen auf schwankende, haltlose Charaktere u. s. w.," heißt es dann wieder ganz allgemein bei der Einführung des „Ottfried", „erkenne ich nicht an, wie überhaupt nicht die infolge der „Gesunden-Menschenverstands"-Kritik bei den Theaterreferenten Mode gewordene Ablehnung „gefühlsdialektischer" Sujets." Wenn die „Schule der Reichen", dies tolle, krausbunte Stück, in Hamburg nicht gefällt, dann ist der Charakter der Handelsstadt mit ihren „Regattafahrern auf der Alster und den Mitgliedern des Wandsbecker Rennclubs" Schuld daran — in einem andern Falle

ist es der Regisseur, in einem andern die Schauspieler, oder die Intendanz, oder gar die Krone. Immer giebt es zu mäkeln, beständig müssen vermeintlich unverdiente und gehässige Angriffe zurückgeschlagen werden, und nur mit ärgerlicher Abneigung könnte man diese Zeugnisse verletzter Empfindlichkeit lesen, wenn man sich nicht mit Betrübniß sagen müßte, daß sie zugleich Zeichen der krankhaften Ueberreizung sind, die in Gutzkows Leben späterhin eine so traurige Wendung brachte. Und ist es nicht auch ein krankhaftes Symptom, daß er nach allen Erfolgen, die er auf der Bühne errungen, auf ihr doch wieder keine Befriedigung fand, und daß der lebhafte, nervöse, reizbare Mann, dem immer neue Sterne des Heils und der Ueberzeugung schienen, das Wirkungsfeld abermals wechselte, weil er sich von einer feindseligen Kritik systematisch verfolgt glaubte? Und doch kann man, wenn man Gutzkows Angriffe gegen seine Kritiker an dem Werth seiner Dramen mißt und dagegen hält, was ihm das Theater an Lorbeeren eingetragen, zu keiner andern Ueberzeugung kommen als zu der: daß ihm überreichlich, weit über Verdienst geworden, was ihm gebührte. Allerdings wenn er auf die Erfolge der Birchpfeiffer sah, durfte er grollen. Aber was sollten die wahrhaften großen Dichter sagen, Grillparzer zum Beispiel oder Otto Ludwig? Haben sie sich zu ihren Lebzeiten einer ähnlichen Verbreitung, einer gleichen geräuschvollen Anerkennung erfreuen können wie Gutzkow? Nicht entfernt! Was also wollte er? Dem Mittelgut seinen Erfolg bei der großen Masse beneiden? Wie klein wäre das gewesen! Oder erwartete er den Ruhm der Genies, „die Allen gefallen durch ihre That und ihr Kunstwerk," den Ruhm Shakespeares, Schillers, Goethes? Den verdiente er nicht, wer denkt auch daran! Was also wollte er? Sein „Uriel Acosta", sein „Urbild des Tartüffe" und „Zopf und Schwert" haben gefallen, sehr sogar, und gefallen nach Gebühr noch jetzt; manches andre seiner Werke *wider* Gebühr; und wenn andre vom Publikum abgelehnt oder nach kurzem Glanz im Dunkel verschwunden sind, dann erfuhren sie nur, was sie verdienten. Es wäre ein Wunder gewesen, wenn sich solch' ein Mann auf dem Posten eines sog. Dramaturgen, den er im Jahre 1846 am Dresdner

Hoftheater antrat, im Frieden und auf längere Zeit hätte halten können. Ohne Machtbefugniſſe — und die beſaß er nicht — nur als „künſtleriſcher Beirath“ konnte er keinen dauernden Einfluß auf die Bühne erlangen, und er hat nicht ganz Unrecht, wenn er in ſeinen „Rückblicken auf mein Leben“ dem Gedanken Ausdruck leiht, daß die meiſten Schauſpieler nur vom Materiellen aus künſtleriſch zu leiten ſeien. Auch iſt es ihm gern zu glauben, daß Bosheit und Trägheit ſeine beſten Abſichten oft durchkreuzt haben. Aber Vertrauen und Neigung zu erwecken und den guten Willen aus ſtockigen Seelen hervorzulocken war ihm eben auch nicht gegeben. So lebte er denn bald mit Allen, die ein gewichtiges Wort mitreden konnten und wollten, in offener oder geheimer Fehde: mit dem Intendanten von Lüttichau, mit dem er ſo leicht handelseinig geworden war, mit dem Durchſchnittsregiſſeur Karl Dittmarſch, mit dem Theaterſecretär Hofrath Winkler (Theodor Hell), mit dem Schauſpieler Auguſt Bürck, dem ſpäteren Gatten der ausgezeichneten Schauſpielerin Maria Bayer, nicht zum Wenigſten aber mit Eduard Devrient, dem bekannten Verfaſſer der „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt“. Das war nun gewiß kein Mann nach Gutzkows Sinne: als Schauſpieler wenig erfolgreich, kaum mehr denn vordem als Sänger, ſteif, zopfig und doctrinär, aber was ihm zum Genie fehlte, reichte ihm zum Lehrer und Leiter, und an künſtleriſchem Ernſt hat es ihm ſo wenig je gefehlt wie an ſolider und, wie mir ſcheinen will, gerecht abgewogener Urtheilskraft. Auch bin ich gewiß, daß Gutzkow ihn nicht ſo hart und wegwerfend kritiſirt haben würde, wenn Eduard Devrient ihn ſelber im fünften Bande gelinder angefaßt hätte, denn Gutzkow betont in den „Rückblicken“ ſein „jahrelanges freundliches Entgegenkommen“ und die „warmen theilnahmvollen Wünſche“, die er Devrient bei ſeinem Abgang nach Karlsruhe „in längerer gebundener Rede vor den erſten Notabilitäten Dresdens zugerufen habe“. Freilich, wer das gethan, den darf es wurmen, wenn er in jenem fünften Bande S. 118 lieſt: „Wenn Gutzkow länger im Amt geblieben und zu mehr Autorität gelangt wäre, würde er, trotz der anregenden Bewegung, welche er in die künſtleriſche Thätigkeit brachte, doch

dahin gewirkt haben: die Natur in den Darstellungen der Dresdner Kunstgenossenschaft, auf welche Tieck und dessen Anhänger Eduard Devrient so dringend gehalten, zu verfälschen und so der Kunstanstalt schädlich zu werden." Und nun muß Devrient hören, er sei ein rachsüchtiger und hämischer Gesell, an dem der Neid gefressen, weil er immer seitwärts stehen mußte, als seine Brüder glänzten! Der Kunstrichter aber wird sich unter den „Virtuosen", wider die Eduard Devrient eifert, Darsteller „von Interesse und Genie" zu denken haben, „Darsteller, die zu fesseln, hinzureißen verstehen, die von Andern umgebrachten Rollen wieder zum frischen Leben auferstehen lassen." Wen wird das überzeugen? Männer von Geist oder auch Genie waren Seydelmann und Dawison gewiß, aber das Wesen des Virtuosenthums, dem sie sich ergaben wie der schöne Emil Devrient, wie leider auch Marie Seebach, wie es mit Haut und Haaren die grimmigen Mimen Kunst, Jerrmann u. A. gethan und wie es ihre Nachfolger noch thun, hat Eduard Devrient gleichwohl treffend gekennzeichnet, und der Dramatiker Gutzkow zeugt wider den Dramaturgen in ihm. Der Schauspiel-Historiker wird schon Recht gehabt haben, und es war in den Sternen geschrieben, daß der Nachfolger Tiecks nach zwei Jahren und vier Monaten Dienstzeit sein Amt in den Maistürmen von 1849 auch schon wieder verlor. Nur sein Goetheprogramm führte er noch aus: „Tasso", die „Laune des Verliebten" und den aus dem zweiten Theil des Faust destillirten „Raub der Helena". Dann war es vorbei.

Was fehlte nun diesem Manne zum eigenen Glück und zur reinen Beglückung Andrer? Ich glaube vor Allem eins: das feste, sichre Ruhen auf sich selbst, der unerschütterte, unberührte Kern des Herzens. Der Gott, dem er lebte, war weniger in seiner Brust als auf dem lauten Markt daheim. Das mochte ihm in stillen Stunden aufdämmern, wenn ihn die Hast des Lebens einmal zur Ruhe kommen ließ. Nach allen Seiten hatte er gegriffen, um der Mitwelt genug zu thun — würde ihm die Nachwelt die Krone der Unsterblichkeit schenken? und wofür? hatte er denn ein Kunstwerk geschaffen, das die Kämpfe des Tages überdauern durfte, weil es nur um Gottes und der Kunst

willen geſchaffen war? Das erklärt uns ſeine Unruhe, ſeine Selbſtquälereien bei jedem Mißerfolg, ſeinen krankhaften Glauben an die Ränke im Geheimen ſpinnender oder offen gegen ihn kämpfender Gegner. Und dieſe Unruhe, die ihn unglücklich machte, war es doch auch allein, die ſeinen künſtleriſchen Schöpfungen die Feſtigkeit, die helle, heitre, ſich ſelbſt erklärende Sicherheit raubte. Er war kein feſter, kein einheitlicher, ganzer Menſch. Gewiß war er erſtaunlich begabt, und als er ſich dem Drama einmal zugewandt, wurde er ſeiner Technik bald in ſo überraſchender Weiſe Herr, wie er ſpäter in ſeinen großen Zeitbildern der Romantechnik mächtig wurde. Alſo nicht hier liegt ſeine Schwäche, nicht in dem „Können“ im engeren Sinne des Techniſchen; ſie lag tiefer, ſie lag im Menſchen ſelbſt. Gewiß beſaß er Phantaſie, genug um einen Dichter zu beglaubigen; er war geiſtreich, ohne allen Zweifel — aber die eine Kraft zirkte ſich nicht rein gegen die andre ab. Anſchauung und Urtheil, Phantaſie und Kritik miſchten ſich bei ihm wunderlich und unharmoniſch. Sein Verſtand überwog ſeine geſtaltende Kraft weit — und doch fehlte ihm als Kritiker das ſcharfe, trefſſichere Wort, weil phantaſtiſche Bildnereien und ſchönrednerische Anwandlungen ſich ſtörend dareinmengten. Als ſchaffenden Künſtler aber irrte ihn ſein grübleriſcher Verſtand, ſeine ſilbenſtecheriſche Dialektik und verſchlug ihn weit von Einfachheit und Wahrheit. Es giebt keinen unfriſcheren Dichter und keinen, der weniger verdienen würde eine „Natur“ genannt zu werden, als Gutzkow. Dieſe ſeltſame Miſchung ſeines Weſens, die ihm die Schöpfungen ſeines Verſtandes und ſeiner Phantaſie gleichermaßen verzerrt, erklärt es auch, daß er am Kräftigſten und Packendſten dann wirkt, wenn er die wirklichen Verhältniſſe im Hohlſpiegel der Caricatur ſieht: als Satiriker. Da wird ihm ſeine Eigenart zum eigenſten Verdienſt, und der alte Lenz in der zwar als Ganzes genommen unmöglichen Komödie der Beſſerungen „Lenz und Söhne“ iſt in ſeinen Dramen ein ebenſo ſprechender Beweis dafür, wie die ſatiriſch behandelten Figuren der oberen Geſellſchaftskreiſe in den „Rittern vom Geiſt“ oder dem „Zauberer von Rom“. Beſonders das alte Fräulein von Gülpen oder wie ſie ſich nennt die Frau

Hauptmännin von Buschbeck, die die Heldin des letztgenannten Romans ihrer ländlichen Einsamkeit entführt, ist eine so originelle und meisterliche, so bitter-komische Gestalt, daß ich in dem ganzen dickleibigen Werk Nichts wüßte, was ihr an die Seite zu stellen wäre, und nur das Eine habe ich immer beklagt, daß dieser classische Typus eines weiblichen Sonderlings und Geizkragens mit ihrem Zwetschensouper und ihrem Appetit nach gebratenen Tauben nach den ersten Capiteln aus der Erzählung so gut wie völlig verschwindet.

Im Uebrigen braucht man nur einige der Dramen Gutzkows in's Auge zu fassen, um von dem ihm eigenen Zug der Unnatur und Künstelei, von seinem Mangel an gesundem Sinn und an psychologischem Geschmack auf das Aergerlichste getroffen zu werden. „Werner," auf Wunsch des alten wackren Hamburger Theaterdirectors Friedrich Ludwig Schmidt noch mit einem zweiten Titel versehen, „Werner oder Herz und Welt" ist ein Beispiel solcher Gefühlssophisterei, das dem sittlichen Urtheil der Zuschauer überdies das Unmöglichste zumuthet. Der Held, der seinen bürgerlichen Namen abgelegt und den seines Adoptivvaters, des Präsidenten von Jordan, der zugleich sein Schwiegervater ist, angenommen hat, kehrt am Schlusse des Stücks wieder in den status quo ante zurück und macht dabei die richtige Bemerkung: „Kein Mann von Ehre wechselt ohne die innere Nothwendigkeit der Ueberzeugung seine Religion; kein Mann von Gefühl wechselt den Namen seiner Eltern". Und damit wüßten wir denn, daß wir es durch fünf Akte mit einem „Mann ohne Gefühl" zu thun gehabt haben, der sich seines angestammten Namens überdies nur darum entäußert hatte, weil der eingetauschte zufällig das Adelspraedicat trug. Das aber nebenher, denn das Thema der Handlung hat mit diesem nach Tendenz schmeckenden Schluß im Grunde gar Nichts gemein. Dafür belehrt es uns aber leider darüber, daß der Mann ohne Gefühl auch ein Mann ohne Ehre ist, der die arme, liebenswürdige, schöne Marie Winter, die den Verlobungsring von ihm trägt, verlassen und die reiche Julie von Jordan zur Ehe genommen hat. Aber seine Gedanken kehren immer noch zu seiner ersten Liebe zurück, in das kleine Stübchen

seiner Marie. „Da steht der Rosenstock auf dem Fenster, da hüpft der gelbe kleine Vogel auf unsere Schultern, da hängen die kleinen Bilder, die sie zeichnete und die sie selbst in goldne Rahmen faßte; dann lass' ich durch meine Finger ihre vollen, schweren Locken gleiten —". Man sieht, er ist noch ganz bei ihr. Ja, als das arme Mädchen nun durch einen Zufall wieder in seine Kreise tritt und ein elender Gesell bei ihm gleichsam um ihre Hand anhält, versteigt er sich sogar zu den Worten: „Sie wollen ein Wesen das Ihrige nennen, das die Götter für zu außerordentlich hielten und es selbst dem versagten — ha was red' ich! Für ein solches Weib muß man geboren sein, um ein Recht zu haben, sie vom Traualtar in des Lebens gemeine Wirklichkeit einzuführen," und zu den noch tolleren, für das barocke Pathos Gutzkows überaus bezeichnenden: „Ein Freier im schwarzen Frack, mit gebranntem Jabot, Blumenstrauß auf der Weste, hintretend vor die Morgenröthe und bedeutungsvoll auf das Notariatsinstrument in der Rocktasche klopfend — Morgenröthe, willst du mich? Morgenröthe, ich will dich unter die Haube bringen —! Herr, ich weiß nicht, soll ich über Sie lachen oder rasen!" Solch' ein Paroxysmus wäre nun zwar seelisch immerhin zu begreifen, so abgeschmackt er sich äußert, aber das Unerhörte besteht darin, daß dieser jammervolle Heinrich Werner trotz alledem und alledem auch seine Gemahlin aufrichtig liebt und dieser wiederum trotz alledem und alledem zumuthet, Marie Winter, die durch eine seltsame Verkettung der Umstände als Gouvernante seiner Kinder in sein Haus gekommen, darin zu belassen! „Ich zwang sie zu bleiben" gesteht er der außer sich gesetzten Frau ganz offen ein, und als diese fest und besonnen auf der Entfernung der neuen Hausgenossin besteht und von dem Frevel redet, den er an ihr und ihren Kindern begehe, da äußert dieser entsetzliche Mensch noch salbungsvoll: „Ich werd' ihn verantworten! Wir alle sind des Staubes schwache Söhne, und Niemand ist, der sich rühmen könnte, die Gedanken Gottes zu errathen." Da bietet sich ein Ausweg: des Helden Freund, der Referendar Fels, wirbt um Mariens Hand und sie erhört ihn, großmüthig genug gegen den

Verräther an ihrer Liebe, der selbst bei dem Empfange dieser guten Nachricht noch ausruft: „Sie könnte — könnte — im Arme eines Andern — Ich werde wahnsinnig!“ Aber er wird es nicht, er findet sich in die heilsame Lösung des Knotens, und nachdem er eine kurze Untersuchungshaft um irgend eines von einem Schurken (dem ersten Bewerber um Mariens Hand) veranlaßten Mißverständnisses willen durchgekostet, findet auch er einen Ausweg, um sich mit seiner Gattin wieder zu versöhnen. Oder besser, diese findet ihn. Nachdem sie sich von ihm getrennt, kehrt sie zu ihm zurück. „Sie will dem Armen, Verkannten das Opfer einer Entsagung bringen.“ Sie will seine Bedingungen annehmen, eine bürgerliche Frau Professor Werner werden, und sie erblickt mit ihrem Manne in dieser Rückkehr zur Vergangenheit seltsamer Weise auch so etwas wie eine der guten Marie Winter dargebrachte Sühne. Aber die Kinder, um deren Zugehörigkeit zu Vater oder Mutter während des mehrtägigen Zwistes der Gatten so eifrig hin und her gestritten wurde? Die Kinder werden doch nun auch kleine „Werners“ werden, denn „kein Mann von Gefühl wechselt den Namen seiner Eltern“ und kein Mann von Gefühl raubt auch, wie man denken sollte, seinen Kindern ohne die ärgste Noth den ihren. Aber nein — die Gutzkow'sche Consequenz bringt es fertig, den Adoptiv- und Schwiegerpapa, den Präsidenten von Jordan, der über die Entadlung seiner Kinder natürlich schon betäubt genug ist, wenigstens hinsichtlich der Enkel zu beruhigen. Denn — Heinrich Werner führt in der Schlußscene des Dramas die Kinder, seine Kinder, zu dem Präsidenten mit den Worten: „Diese, diese bleiben die Ihren! Auf sie häufen Sie Ihre edeln Opfer! Was Sie mir zudachten, geben Sie's meinen, Ihren Kindern!“ Unglaublich! Und so wendet sich fast jede Scene, jeder Charakter des Stücks gegen das einfache, natürliche Empfinden. Nichts haben diese Geschöpfe, die sich den Schein von Menschen anlügen möchten, mit uns gemein. Ihre Sprache ist nicht die unsre, ihre Sitten sind nicht die unsren, fremd ist uns ihre Moral, in andrem Takte als das unsre schlägt ihr Herz. Eine Komödie, der alles

„Menſchliche fern iſt", das einfach-große Menſchliche. Erklügelte, raffinirte Probleme ſollen es erſetzen, und jede Fiber in uns lehnt ſich dagegen auf.

Ergeht es uns mit dem Solbring in „Lenz und Söhne" nicht noch ärger? Im „Werner" wundern wir uns doch nur darüber, daß dieſer Schwächling mit ſeinen wunderlichen Anſchauungen von Ehre und Sittlichkeit nicht von den übrigen Perſonen des Dramas und dem Autor einfach verlacht, ad absurdum geführt und in ſeiner ganzen Verſchrobenheit und Haltloſigkeit bloßgeſtellt und verurtheilt wird — jenes Subject aber, das wir uns in der ſeltſamſten aller Komödien als Helden und Mittelpunkt der Handlung gefallen laſſen ſollen, erregt zu Allem in uns auch noch den grenzenloſeſten Ekel vor ſeiner moraliſchen Verworfenheit. Er iſt freilich ebenſo wenig feſt und entſchloſſen in ſeinen Neigungen wie alle übrigen Gutzkow'ſchen Charaktere, aber er bringt es doch fertig, einem Hochſtapler ſeine unſchuldige Frau abzukaufen und dieſer und einem rechtſchaffenen Mädchen, das ſich eines ſeiner illegitimen Kinder fürſorglich angenommen, in einer unſagbar widerwärtigen Scene die unzweideutigſten Anträge zu machen: beiden zugleich. „Sie erziehen mir meinen Leberecht! Sie wohnen in jener Villa — ich, ich komme Abends — um — nichts anders, als um — mir Leberechts Schreibhefte zeigen zu laſſen — Wir plaudern bei'm Thee über — Erziehungsmethoden" u. ſ. w. Und über die Niederträchtigkeit dieſes Schurken gehen ſeine Partner und ſein Autor mit ein paar kurzen Worten hinweg — und im Schlußakt ſehen wir den ſaubren Solbring im zärtlichſten Familienkreiſe mit ſeinen theuren Angehörigen lebende Bilder ſtellen. Als Eremit erſcheint er in der Büßerkutte, und ſeinen zu Gnaden aufgenommenen Leberecht, deſſen Schreibhefte er nachſehen wollte, drückt er mit der Verſicherung an das Herz, daß er ein „ſehr, ſehr weiſer Mann geworden". Wie das? Der Himmel weiß es. Vielleicht nur, weil es dem Autor ſo beliebte.

Und ſo begegnen wir faſt überall bei Gutzkow einer Verfälſchung der Natur. Entweder wird das geſunde Empfinden verwirrt oder die Logik, unſer moraliſches Urtheil oder unſre

conventionelle Gewöhnung, und bei alledem leidet natürlich der aesthetische Eindruck den schlimmsten Schaden. Auf einen müßigen, knifflichen Einfall, auf eine pathologische Curiosität baut Gutzkow unbedenklich ein ganzes Drama. Ist es überhaupt denkbar, daß ein gesund veranlagter Mensch, der überdies im Drama das Heldenrecht beansprucht, seinen Namen so und so oft nach seiner Gemüthsverfassung ummodelt, etwa so wie es Trauerkleider, Promenaden- und Balltoiletten giebt? Und doch thut das der Sohn des Pfarrers Eberlin, der ganz gegen die väterliche Tradition zum vollendeten Lebemann geworden und mit den Gutzkow'schen zwei und mehreren Seelen in der Brust natürlich wieder der Anbeter und Liebhaber mehrerer Frauen ist. Vor seinen Freunden aus dem Club und der Reitbahn ist Gottfried Eberlin „Götz", vor der eleganten Sidonie, die ihm das Blut so rasch in Wallung treibt, ist er „Ottfried" (diesen Namen hat er auch auf seine Visitenkarten stechen lassen, angeblich weil ihm zum Gottfried der rechte Friede Gottes gebrach), und vor seinem Vater und der sanften Agathe, mit der er sich verlobt und zu der er nach verschiedenen Schwankungen reuig zurückkehrt, bringt er seinen rechtmäßigen Taufnamen „Gottfried" wieder zu Ehren. Und anstatt über diese alberne Spielerei zu lächeln soll man sie ganz ernsthaft entgegennehmen. Nun hat sich wohl Jeder einmal der Träumerei hingegeben, zwischen Namen und Wesen eine Beziehung zu finden oder zu schaffen — aber doch nicht anders als wie ein Knabe Seifenblasen formt oder ein Raucher Ringe in die Luft bläst. Hier aber werden diese Fragen tractirt, als bestände solch' ein geheimer Zug wirklich. Sidonie von Büren ist erstaunt, wenn sie Eberlins Visitenkarte empfängt. „Ottfried Eberlin? Ein einziger weggelassener Buchstabe bringt mir einen ganz andren Menschen vor die Phantasie. Ich erwarte einen schüchternen Pfarrerssohn vom Lande, einen Christian Daniel Gottfried, und nun — Ottfried?" Und als der Held nun endlich ihren Salon betritt, spricht sie überrascht für sich: „Ah! Wirklich — ein Ottfried!"

Auch eine Schrulle, wenn auch eine tiefer im Gemüth und im Volkscharakter begründete, ist es, die den tragischen Conflict

und die Katastrophe in der „Liesli“ herbeiführt. Auch wenn der Verfasser nicht durch eine wahre Geschichte im „Schwäbischen Merkur“ beglaubigt wäre, hätte man es als möglich hinnehmen können, daß eine Frau, eine Schwäbin, die wie alle ihres Stammes an der Scholle haftet, ihrem Manne übers Meer zu folgen sich weigert; ja man dürfte selbst noch den vom Autor verlangten weiteren Schritt zugestehen, und sich von einer krankhaft melancholischen, vielleicht hysterischen Frau, die ihrem geliebten Manne überdies keine Kinder geschenkt, versehen, daß sie bei ihrer Weigerung beharrt und auf alles Zureden immer nur das eine Wort in Bereitschaft hat: „Ich gehe nicht mit in's Amerika“. Also sie ließe den Mann dann ziehen und hätte die Folgen zu tragen: in der ersten Fassung des Stücks ihre Ermordung durch den Gatten, in der zweiten dessen Selbstmord und ihren eigenen. Möglich ist es — aber bis zu solchem Grade doch nur bei einer krankhaften Disposition; und wenn man selbst das Aeußerste annehmen und den Schwabentrotz und das (in diesem Falle anticipirte) Heimweh mit Gutzkow für stark genug halten wollte um das Drama zu motiviren — immer wäre es doch auf anekdotische Voraussetzungen und eine ethnologische und seelische Besonderheit gegründet, die in dieser Starrheit auf das allgemeine Verständniß und die Sympathie des Menschenherzens nicht zählen dürfte — von der Unbeweglichkeit und Entwicklungslosigkeit in der „Liesli“, also von den dem Stücke anhaftenden dramatischen Fehlern einmal ganz zu schweigen. Und das ist es, was die größere Menge der in athemloser Hast entstandenen Gutzkow'schen Dramen mit wenigen Ausnahmen so bald von der Bühne hat verschwinden machen — trotz alles Lärmens der jungdeutschen Reclametrommel. Das Curiose ist es und mit ihm das Neue, was Gutzkow lockt, das Ungewöhnliche und Pikante um jeden Preis — das Drama aber rechnet immer und überall auf große, allgemeinverständliche, überall wahre, also nothwendige Züge, und seiner psychologischen Motivirung muß unsre Empfindung ohne weiteres Nachdenken entgegenspringen. Sache des wahren Dichters ist es dann, dies „Natürliche“ vor der „Motivirungsroheit“ zu bewahren (die Gutzkow in der Vorrede

zum „Ottfried“ seinen Gegnern als Schreckgespenst heraufbeschwört), und in die großen, gemeinsamen Züge den Reiz des Individuellen, Selbstständigen und Neuen zu bringen. Desdemona liebt anders als Julia, Gretchen anders als Clärchen, und doch ist es nur die eine große, allmächtige Liebe, die sie treibt und die von einer Dialektik des Gefühls nichts weiß. Und wenn ein großer Dichter wie Shakespeare im „König Lear“ an die Stelle des Gesetzmäßig-Menschlichen das Pathologische setzt — zu welch' andrem Ende führt er uns auf die wirren Pfade des Wahnsinns, als um uns mit den Lippen des Irren eine große menschliche Kunde nach der andern zu predigen und ihn, der sich in seinen gesunden Tagen über die Menschheit erhob und von ihr trennte, eben in seiner geistigen Umnachtung zu uns wieder herabsteigen und durch das Leiden wissend werden zu lassen? Der Dichter mische sich nicht in den Kreis der Großen, der in der Einfachheit der Motivirung eine Roheit erblickt. Er walte seines schaffenden Amtes wie der große Geist des Alls, der für das Antlitz des Menschen auch gewisse einfache, ganz und gar feste Grundlinien setzt und doch in dieser Einfachheit millionenfach wechselt, so daß keines dem andern gleich ist und jeder Mensch ein neues Wesen, ein Wesen für sich. In dem täglichen Proceß der Schöpfung ruht auch das Geheimniß des Künstlers: im Besonderen das Allgemeine, im Allgemeinen das Besondere.

Es wird nicht unangebracht gewesen sein, dies vorauszuschicken. Man wird Gutzkow auch in seinen werthvolleren dramatischen Werken nur dann ganz würdigen und gewisse ihnen anhaftende Fehler verstehen können, wenn man sich über die Grenzen seiner angeborenen Begabung Klarheit verschafft hat. Aus diesem Grunde wird man auch nicht einwenden dürfen, daß ja dieser „Werner“, dieser „Ottfried“, diese „Liesli“ heutzutage nicht mehr aufgeführt werden. Auch ist dies nur zum Theil wahr. Es giebt immer noch Theater, die mit der Aufführung des einen oder andren dieser Stücke eine „Pflicht gegen die Manen des Dichters“ zu erfüllen glauben, und als der „Ottfried“ beispielsweise vor einigen Jahren am Thaliatheater in Hamburg neu einstudirt wurde, las man in einigen Zeitungen

des Directors und des Dichters Lob, deſſen bekannter Name immer noch ſo viel nachwirkt, um unter Umſtänden einen nicht ganz ſattelfeſten Kritiker vom Pferde zu heben. Ein ſolches Lob aber, das man einem bloßen „Namen“ ſpendet, ſcheint mir, auch abgeſehen von ſeiner eigenen Verwerflichkeit, ein Unrecht an den Dichtern unſrer Zeit zu ſein, deren hervorragendſte (Fitger, Wildenbruch, Voß, Sudermann, Hauptmann u. A.) trotz dieſem und jenem künſtleriſch und insbeſondere auch als Dramatiker mehr vermögen als das ganz junge Deutſchland zuſammen. Es iſt ein Unrecht und eine Thorheit zugleich, jene Zeit der unſren als ein Muſter vorzuhalten, der unſren, die auf dem Gebiet der Dichtkunſt noch heller glänzen würde, wenn nicht das politiſche Leben alles Licht aufföge. In den dreißiger Jahren, als die großen Völkerfragen zurücktraten oder den Schriftſtellern zum bequemen Behikel dienten, wußten ſich werthloſere Leiſtungen mit Leichtigkeit hoch zu bringen, die heutzutage in der Maſſe verſchwinden und mit Fug und Recht ungenannt bleiben. Damals war das Erſcheinen eines mittelmäßigen Dramas, das heute Niemanden intereſſiren würde, ein öffentliches Ereigniß, zumal wenn ſein Autor es verſtanden hatte, den Tamtam der Reclame für ſich zu rühren. Das beherzige man doch ja!

Andrerſeits war es mir erwünſcht, auch eins der ſchwächſten Stücke Gutzkows, das immer noch auf den Bühnen zu Hauſe iſt, den „Königsleutenant“, nicht nur mit ſeinem eigenen, ziemlich harmloſen Maßſtab zu meſſen. Auch er wird uns mit ſeinen, bei einem ſo geiſtreichen Schriftſteller wie Gutzkow oft kaum faßbaren Schwächen erſt dann ganz verſtändlich, wenn man die pſychologiſchen Ausgeburten ſeiner früheren und ſpäteren Komödien kennen gelernt hat. Schließlich aber wünſchte ich auch, dieſe unvermeidlichen Ausſtellungen vorweg zu nehmen, um mich der Betrachtung des vielen Trefflichen und Bedeutenden, das ſich in „Zopf und Schwert“, vor Allem aber in dem „Urbild des Tartüffe“ und dem „Uriel Acoſta“ findet, reiner erfreuen zu können, und es iſt nicht meine Schuld, daß der „Königsleutenant“ uns zu ſolcher Freude noch keine, ja kaum die geringſte Gelegenheit bietet.

Giebt es doch kaum ein anspruchsvolleres und dabei schlechteres Stück. In den Mai- und Junitagen 1849 entstand es, in Goethes Geburtsstadt, in Frankfurt am Main. Am 27. August sollte es zur Feier des Unsterblichen im dortigen Stadttheater in Scene gehen, von einem Prolog eingeleitet — und so geschah es. Also ein Festspiel, wird man sagen, an das man keine dramatischen Anforderungen stellen darf. Das erste könnte gelten — wenigstens ein „Festspiel" nennt Gutzkow es selbst; aber es ist ein Festspiel, das als ausgewachsenes Drama vor uns hintritt und als solches beurtheilt sein will; doppelt, weil es seinen besonderen Festcharakter längst verloren und, von seinem Verfasser wiederholt verändert, unter dessen vergnügter Sanction als Drama den Weg über zahllose Bühnen gefunden hat; dreifach, wenn man aus der Vorrede sieht, wie Gutzkow selbst über das Stück denkt — nicht gering natürlich. Nun traut man aber seinen Augen nicht, wenn man unter all seinen Erklärungen, Rechtfertigungen, Entschuldigungen und Angriffen gegen die hämischen Recensenten auch folgenden Satz findet: „Daß dies (scil. die Heranziehung des Knaben Goethe in die Verwicklungen der Handlung) an sich harmlos, ohne Praetendirung der künftigen Bedeutsamkeit, ohne gesuchte Verherrlichung geschah, glaubt' ich dem naivsten Genius von der Welt schuldig zu sein und von ihm selbst wohl am Ehesten verziehen zu erhalten. Verbietet ohnehin die Oekonomie eines Dramas, sich bei Ausmalungen, die außerhalb der Motive des Stoffs liegen, allzu lange aufzuhalten, so war denn auch ohne Zweifel der Knabe Goethe nicht sofort mit den schon vorweggenommenen vollen Attributen seiner künftigen Herrlichkeit beschäftigt. Dies — gewissen Berliner Naserümpfern auf die Frage: Ist denn hier auch ein würdiger Goethe zu finden?"

Der Autor muß mit Blindheit geschlagen gewesen sein. Ist wirklich Jemand so thöricht gewesen, ihm vorzuwerfen, der halbwüchsige Junge verrathe nicht schon genug von dem künftigen Genie, dann hätte er einen solchen Tadel allerdings als lächerlich zurückweisen dürfen. Warum aber? Weil der Gutzkow'sche Goethe schon viel zu viel von seinem einstigen Ruhm weiß

und die Praetenſion ſeiner künftigen Größe, mit der er auftritt, es ja eben iſt, die ihn ſo unausſtehlich macht. Nicht, daß es im Stück an einem würdigen Goethe fehlt (wer verlangt Würde und Geniebewußtſein vom Knaben?) — daß dieſer Goethe ſo gar nicht naiv und knabenhaft iſt, das iſt das Widrige des Stückes. Freilich, hätte der Dichter wirklich einen Knaben des Alters richtig gezeichnet, ſo würde man vermuthlich nie wahrgenommen haben, daß dieſer Knabe, ſei er noch ſo begabt, dermaleinſt den Werther, den Götz, die Iphigenie und den Fauſt ſchaffen werde, wenn man ihm nicht ein Namensſchild auf die Bruſt geheftet hätte — und darauf kam es nun einmal an: als der künftige Wolfgang Goethe mußte der Junge ſich zu erkennen geben. Darum muß nun dieſes frühreife, ſuperkluge Früchtchen die Vorſehung in den Flegeljahren ſpielen, für eine franzöſiſche Schauſpielerin ſchwärmen, einen radebrechenden Franzoſen mit einem Goethe'ſchen Gedicht entzücken und beſänftigen und Phraſen wie dieſe zum Beſten geben: „Die deutſche Sprache iſt noch nicht reif, alles das zu ſagen, was ein Mann von Geiſt in unſrer Zeit ſagen möchte. Der gute Kopf will eine Idee nicht nur begriffen ſehen, ſondern auch gut vorgetragen.“ — „Meine Schmerzen machen euch Vergnügen? Lern' ich ſo, was ein Dichter iſt?“ — „Schüttle dich, Welt, in deinen Angeln, raſe über die Länder hin, antlitzverzerrte Bellona, es muß ein Friede kommen, wo die Saat des Geiſtes blüht und keine zerſplitterte Lanze, keine blutgezeichnete Fahne hoch genug iſt, über die beſcheidenen Blumen der Dichter emporzuragen.“ — „Ja, wenn ich werde, was ich ſein möchte, ſo hört es, ihr unſichtbaren Zeugen einer erträumten Zukunft, dann dank' ich es nicht den Griechen, den Römern, nicht dem Studium der Bücher, ich dank' es dem Herzen einer Mutter!“ — „Vater! Der Quell der wahren Poeſie iſt das Leben! Der Geiſt hat keine andre Schule als die Welt!“ — Und dergleichen nennt Gutzkow: „ohne geſuchte Verherrlichung, ohne Praetendirung der künftigen Bedeutſamkeit“. Ich geſtehe, daß ich nicht abſehe, wie der Dichter es überhaupt für möglich halten konnte, daß ein Knabe, ſei er nun elf, vierzehn oder ſechzehn Jahre noch praetentiöſer auftritt als dieſer junge Goethe.

Nun regt sich in Kopf und Herzen eines Secundaners gewiß schon manche Kraft, und in der Seele eines werdenden Genies doppelt. Würde ein Knabe aber im Kreise von Erwachsenen mit solchem Gallimathias laut und pathetisch um sich werfen, so würden wir im günstigsten Falle doch nur über ihn lachen. Die Personen in seiner Umgebung aber, Vater, Mutter und alle Uebrigen hören diese Redensarten sehr ernsthaft an, wie sie es denn ja auch geschehen lassen, daß derselbe junge Mensch sich in alles und jedes mischt, vorlaut überall das Wort ergreift, ernsthafte und tüchtige Leute (die Maler) verspottet. Welch' ein Licht wirft das nun aber wieder auf diese! Gutzkow will den Dichter und die Seinen in einem „Festspiel" der Mitwelt lebendig machen und was thut er? er verfälscht ihr Bild so gründlich, daß es nicht nur verändert, sondern jämmerlich verschlechtert wird. Was ist aus der köstlichen Frau Rath geworden, dieser heitren, frischen, durch und durch gesunden Frau? Eine alberne, zärtlich besorgte Mutter, die das Taschentuch zieht, als sie hört, ihr Sohn habe geweint, und dabei ausruft „Das arme Kind! Wer macht mir denn nur das Kind so unglücklich!", die bei einer andren Gelegenheit declamirt: „Nein, mein Sohn, gehe! Folge dem Trieb deiner Seele! Ergreife die Hand der Götter, wenn sie zu dir aus den Wolken niederlangt! Geh! Führe die Liebenden hieher. Von mir hast du nie, nie eine Fessel deines Genius zu fürchten." Und der strenge Herr Rath! Als würde der geduldet haben, daß der Sohn ihm naseweise Antworten giebt und sich an seiner Statt in die Unterhaltung mit dem elsässischen Sergeanten mengt, um zu zeigen, was er „in der (NB. ihm verbotenen) französischen Komödie gelernt habe"! Und daß doch Niemand zu behaupten wage, erst die allerneueste Zeit habe jenes Mittelding zwischen Lustspiel und Posse erfunden, das man Schwank zu nennen liebt, wenn schon vor vierzig Jahren eine Scene wie die dritte des vierten Aktes möglich war. Dem Allerweltsjungen Wolfgang liegt daran, seine Mutter, den Professor Mittler, die Frankfurter Maler, kurz eine ganze Gesellschaft aus einem Zimmer fortzuescamotiren und er erfindet zu diesem Zweck blitzschnell, mit genialer Inspiration, die Fabel, die Preußen, die

Sieger seien im Anzuge! schon höre man ihre Trommeln und Pfeifen! darum gelte es schleunig reine Bahn zu machen und das Kaffeegeschirr bei Seite zu räumen. Die Andern rufen „Ist's möglich?", trotzdem sie sich doch durchs Ohr von der Verlogenheit des Jungen überzeugen könnten! sie lassen sich Kannen, Tassen, Blumenbouquets, Kuchenteller in die Hand drücken, und während Wolfgang ihnen in Prosa und Poesie Verhaltungsmaßregeln giebt, schleichen sie sich im Gänsemarsch, während einer den andern am Kleidzipfel faßt, zur Begleitung der Verse des Knaben, die mit den Worten schließen: „Schatten, weicht, ihr seid gewesen!" zur Thür hinaus — und der Zurückbleibende triumphirt: „Ha ha ha! Das nenn' ich mit der Prosa Kehraus machen!" Und unter den Mystificirten, die sich vor unsren Augen wie Narren betragen, befindet sich des Dichterknaben eigne Mutter! Was soll man von derlei Dingen halten? Daß auch nur einer der an dieser Scene Betheiligten die Sache scherzhaft nehme und über dem Stoff stehe, ist nirgends angedeutet und ohne allen Zweifel auch nicht gewollt. Nun kann aber natürlicher Weise kein vernünftiger Mensch im Ernst eine solche Farce aufführen. Was bleibt also übrig als die bloße ordinäre Theaterwirkung, die sich nicht darum kümmert, ob die Personen in einem gegebenen Falle möglicher oder glaubhafter Weise so oder anders handeln können oder müssen, sondern die einer schalen Situation ohne Gewissen die Wahrheit opfert. Wie Gutzkow aber nur hat glauben können, mit solchen Thorheiten würde dem Genius Goethes eine Huldigung gebracht, das ist und bleibt unbegreiflich.

Und doch ist an seiner bona fides selbstredend nicht zu zweifeln. Ja, sein Wille, den Dichter schon in seiner Kindheit mit dem künstlerischen Heiligenschein zu umgeben, hat ihn, im Widerspruch mit seinen eigenen Worten, eben dahin geführt, ihn Dinge begehen und Worte reden zu lassen, die ihn aller knabenhaften Naivetät und damit der gesunden Vorbedingung zum Gedeihen des gesundesten aller Dichtergenien schnöde berauben. Und dabei zeigt es sich wieder deutlich, wie mißlich es mit den Künstlerdramen schon im Keime bestellt ist. Es giebt ihrer eine ganze Reihe, und in den vierziger und fünfziger Jahren genossen

sie ein gewisses Ansehen und waren modern. Sie alle aber, außer dem „Königsleutenant“ auch die Laube'schen „Karlsschüler“, Mosenthals „Bürger und Molly“, Wohlmuths „Mozart“, Wollheims „Rafael Sanzio“, Halms „Camoens“ und alle früheren und späteren, darunter einige Dramen, welche den genialen Christian Günther zum Helden wählten, sind an einem inneren Widerspruch gescheitert. Sie wollen uns den Genius in seinem Werden und seinem Kämpfen schildern und uns von seiner Größe überzeugen. Wodurch thun sie es aber und wodurch können sie es im Drama nur thun? Durch Worte. Entweder die Umgebung des Genius rühmt seine Kraft, oder, was schlimmer ist, er thut es selbst, er versichert wiederholt, daß er ein Dichter, ein Maler, ein Bildhauer sei. Je öfter und je nachdrücklicher er uns diese Versicherung aber giebt, desto mehr sind wir geneigt, an seinem Genius zu zweifeln, und wenn er bei seinen Betheuerungen verharrt, so geben wir ihn schließlich auf. Denn der wahrhafte Genius schwatzt nicht — er handelt. Nicht seine Worte — seine Werke zeugen für ihn, und je größer dieselben sind, in desto tieferer, heiligerer Stille des Busens sind sie ausgereift, dort, wohin kein Lufthauch von Lob und Tadel dringt und wo die Eitelkeit der Welt verstummt. Wer sich spreizt und bläht und mit schönen Phrasen um sich wirft, ist gewiß nicht das Genie, das den Erdkreis bezwingt, und das Größte, was dem Menschengeist gelungen, ist ihren Schöpfern am Wenigsten zum Bewußtsein gekommen. Der wahre Goethe, der wahre Schiller waren ganz andre Menschen als Gutzkow und Laube sie uns geschildert haben, und das Bild, das uns aus „Wahrheit und Dichtung“ entgegenleuchtet und aus dem Briefe beispielsweise, den Schiller nach seiner Flucht an seine Schwester Christophine schrieb, trägt ganz andre Züge als die der Schwätzer in den Dramen der Jungdeutschen. Also ein unabänderliches Dilemma bringt jeden Poeten, der ein sogenanntes Künstlerdrama schaffen will, unfehlbar zu Fall. Mozart wollen wir nur nach seinem „Don Juan“ und der „Zauberflöte“, Rafael nur nach der „Sistina“, Goethe nach dem „Faust“, Schiller nach den „Räubern“ und dem „Wallenstein“ abschätzen, nicht nach dem, was sie darüber

ſagen. Die Strebungen des dramatiſchen Helden ſind ohnehin ganz andre als die des ſchaffenden Künſtlers, und nur dann könnte uns der Dramatiker von dem Genius ſeiner Geſtalten wirklich überzeugen, wenn ſich uns derſelbe vermittelte, auch wenn er ihn nicht Mozart, Goethe oder Schiller nennte. Man mache aus dem Wolfgang Goethe des „Königsleutnant“ einmal einen Arthur Stubbe, und was bleibt? Das Stück bleibt im Grunde ganz dasſelbe — aber die Wirkung? Und dabei zeigt es ſich denn, daß der Autor doch im Grunde nur darauf ſpeculirt, daß wir unſer Wiſſen zur Ergänzung ſeiner Schöpfung zu Hülfe nehmen. Weil wir mit allen Gebildeten die Sixtiniſche Madonna und den Fauſt kennen, ſollen wir glauben, die dramatiſchen Perſonen, die Rafael oder Goethe genannt werden, ſeien Genies. Das aber iſt ein Fehler. Wir haben kein Recht und keine Pflicht, über den Rahmen eines Stückes hinwegzuſehen. Dieſes ſelbſt ſoll uns, in hypothesi immer ein in ſich abgeſchloſſenes Ganze, wiſſend machen — wir kennen Nichts, was außerhalb ſeiner Grenzen liegt. In ſich ſelbſt ſoll es Anfang und Ende finden. Dieſe gebieteriſche Forderung ſollte allein ſchon vor dem Künſtlerdrama warnen, und ſie würde genügen, dem „Königsleutnant“ das Urtheil zu ſprechen, auch wenn ſeine übrigen Mängel minder zahlreich wären. Und darum braucht der Prophezeihung post factum, die in ſolchen Stücken eben ſo unvermeidlich iſt, und die im „Königsleutnant“ der Graf Thorane (oder Thorene, wie er ja eigentlich hieß) den Eltern des Knabe Goethe giebt, kaum mehr beſonders gedacht zu werden. „Sie haben hier, meine Freunde, einen Sohn, von welchem ich Ihnen gebe der Prophezeihung, daß er nicht ſein wird blos eine große Mannesperſon für Deutſchland, ſondern für alle Nationen, welche noch lieben der Natur und der menſchliche Herz. In dieſer Stadt ſind gekrönt die Könige und der Kaiſer mit zerbrechliche Kronen, aber er wird ſein, mein junger Freund, der einzig König, der in Frankfort wird ſein geſchmückt mit einer Krone, die glänzen wird ewig!“ Natürlich, wir wiſſen es ja!

Hat das Stück aber ſo ſchwere Gebrechen und iſt die Hauptfigur ſo völlig mißrathen — könnte es nicht immer noch viel von

einem guten Drama haben? eine organisch geführte Handlung, äußere oder innere Conflicte, die sich allmählich vorbereiten, um im Verlauf der Action auszubrechen und das Ende herbeiführen zu helfen? Aber eben an diesen fehlt es gänzlich. Ein einziges Mal scheint sich die Handlung dramatisch zuspitzen zu wollen: in jener Scene im dritten Akt, in welcher der Rath, der so tapfer für die deutsche Sache eintritt, mit dem Franzosen so heftig an einander geräth. Aber eben diese Scene hat mit den Hauptvorgängen, die uns bis dahin interessirt haben, mit Wolfgangs Verhältniß zu den Komödianten und der Stellung Alcidors und Belindens zu Thorane, gar nichts zu thun. Sie ist eine baare und blanke, an sich geschickte und effectvolle Episode, und nebenbei verlaufen sich die Wellen, die sie aufgeworfen, durch Wolfgangs Intervention sofort wieder im Sande. Es fehlt dem Stück aber auch die novellistische Feinheit in der Ausarbeitung der Charaktere, die für den Mangel wirklicher Dramatik freundlich zu entschädigen vermöchte und die Gutzkows Sache, der eher grell als zart malt, nun gerade gar nicht ist. Zu einer subtilen Malerei läßt schon die reichhaltige, vielfädige und durch allerlei Zuthaten unterbrochene Handlung dem Dichter keine Zeit und Gelegenheit, so daß wir auch in dieser Beziehung nichts behalten als ein Gemisch von Vorkommnissen, die durch einen oder zwei Menschen zusammengehalten und durch allerlei Zufälle entwirrt werden müssen: an Stelle des Dramatischen und Novellistischen das blos Anekdotenhafte. Braucht man da noch zu fragen, ob es nicht besser gewesen wäre, der Dichter hätte die halbdunklen Ansätze, die er zu seinem Lustspiel in „Wahrheit und Dichtung" gefunden, gelassen wo sie sind?

Und doch, würde man einwenden dürfen, muß dem Stück irgend eine geheime Macht innewohnen, die ihm seine Wirkung verschafft und die es so lange auf den Bühnen erhalten hat. Ganz gewiß, denn es hat unter einigen dankbaren auch eine sehr interessante Rolle: die Hauptfigur, den Grafen Thorane, und diese Rolle verbürgt in den Händen eines Virtuosen von der Kunst eines Dawison und Friedrich Haase dem Stücke immer einen gewissen, vielleicht großen Theatererfolg. Man darf sogar

ruhig noch weiter gehen und den Thorane mehr als nur eine interessante Rolle nennen; die Figur hat unleugbar einige Ansätze zum interessanten Charakter. Der ritterliche Sinn des Mannes, seine Kunstliebe, seine Neigung zu der einstigen Pflegeschwester, die dann seine Pflegetochter wurde, und die ein junger Liebhaber ihm entführte, die Melancholie, die eben dadurch über sein ganzes Wesen ausgebreitet wurde — das sind alles sympathisch zu einem Ganzen zu verbindende Züge, die durch einige Uebertreibungen und die unmögliche Voraussetzung, daß ein Franzose durch ein deutsches lyrisches Lied in alle Himmel verzückt wird, nicht ernstlich geschädigt werden. Die Melancholie giebt dem Grafen sogar einen Schimmer von Poesie, die sich Gutzkow immer nur im Schatten des Schmerzes naht. Was sich in der Seele des Autors an Verbitterung, Menschenfurcht und -haß angesammelt hat, das athmet sich in einigen geweihten Stunden, die ihm das hastige Leben übrig gelassen, der Bitterkeit beraubt, in Seufzern aus; dann fehlt seinem Wort der verwundende Stachel, dann kennt es nur den Ton der Klage — mit diesen Lauten redet fast der ganze „Uriel Acosta" zu uns, und etwas von dieser Wehmuth, der kargen Poesie des Gutzkow'schen Lebens, spricht auch aus den Erinnerungen des Königsleutenants. Nun denke man sich eine solche Figur, die überdies zu dem zierlichsten Détailspiel auf Schritt und Tritt Gelegenheit giebt, von Haase dargestellt, dem besten Thorane, den man sich denken kann. Fast jeder Theaterbesucher hat ihn einmal gesehen, ein Jeder kennt seine Stärke, seine Schwächen und Manieren. Im Großen zu kleinlich, ist er ein Großmeister in der Kleinmalerei (ich sage immer noch „ist", denn sein Rücktritt von der Bühne schließt gelegentliche kleine Rückfälle hoffentlich nicht aus), und der alte Baron Rocheferrier in dem Einakter „Eine Partie Piquet", der Baronet Harleigh in der wüsten französischen Sensationskomödie „Sie ist wahnsinnig", der widerliche alte Kotzebue'sche Klingsberg sind nur durch ihn möglich. Der kleine Kreis seiner Rollen begreift zwar sehr verschiedene Charaktere — immer aber sind es psychologische Pikanterien und Wunderlichkeiten, die er bevorzugt. Der volle Athemzug der Leidenschaft, die sich nicht

zersplittert, ist ihm versagt, und nur wo sie eine groteske Außenseite annimmt und barocke Auswüchse bildet, weiß er sie Dank seiner unermüdlichen Ausdauer und seiner erstaunlichen schauspielerischen Technik nachzuahmen: und so, an seiner inneren Berufung und an den Schwierigkeiten gemessen, die er bei ihrer Wiedergabe zu überwinden hat, sind auch sein Shylock und der Cromwell in den Raupach'schen Royalisten gar nicht genug zu bewundern. Seine eigentliche Kunst liegt aber auf einem andren Gebiet, und die beständige Wiederholung der nämlichen Rollen auf seinen Gastspielreisen, Rollen wie jener Rocheferrier, Harleigh u. a., die er immer wieder mit bewunderungswürdiger Ursprünglichkeit giebt, zeigt deutlich genug, was er selbst für das Feld seiner Siege hält. Auf diesem sind es wieder die blasirten Aristokraten, denen er seine größte Liebe zuwendet und für die seine schlanke und bewegliche Persönlichkeit wie geschaffen ist. Seine vollkommene Eleganz in Haltung und Sprache, das feine Profil des interessanten Gesichtes, alle die kleinen Bewegungen und Unbeweglichkeiten, welche die überlegene Nonchalance zu charakterisiren im Stande sind — das sind lauter Factoren, die auf das Glücklichste zusammenwirken, Gestalten aus der Zeit des Roccoco und ihren leiblichen und geistigen Nachwuchs auf das Vollkommenste in die Erscheinung treten zu lassen. Es giebt z. B. keinen besseren Hofmarscholl von Kalb und Riccaut de la Marlinière als Haase — Rollen, die man nur in günstigen Ausnahmefällen, während der Münchener Gesammtvorstellungen (1880) und zur Zeit seiner kurzen Verbindung mit dem „Deutschen Theater" in Berlin, von ihm zu sehen das Glück haben konnte. Mit solchen Mitteln ist er natürlich auch ein tadelloser Graf Thorane — ja, er bringt für den Königsleutenant außer seinem ganzen Roccocoapparat noch etwas mit, was der Poesie der Gestalt und der Gutzkow'schen Poesie auf das Genaueste entspricht. Auch Haase hat melancholische Anwandlungen und mit ihnen glaubt er sogar den Hamlet spielen zu können. Das ist nun zwar ein Irrthum, denn in diese dunkelsten Tiefen reicht sein Weltschmerz nicht entfernt hinunter. Aber so viel, um über das Antlitz des ritterlichen Grafen einen leisen Schatten zu breiten

und in seiner Stimme schwerzvoll zu vibriren, findet er in sich selbst, und damit begegnet er sich mit der Gutzkow'schen Figur auf das Glücklichste. Mit diesen echten Lauten greift er denn auch nicht vergebens an das Herz.

Und noch eins kommt der Rolle bei Haase vortrefflich zu Statten: sein vortreffliches Französisch. Auch ein Punkt, der das erregbare Gemüth Gutzkows seinerzeit erbitterte: die Unfähigkeit der meisten deutschen Schauspieler, die gallische Sprache zu bemeistern. „Wie viel Theater" schreibt er, „glaubt man nun wohl, die in Deutschland vorhanden waren, um eine junge Liebhaberin, zwei Liebhaber und einen Helden mit so viel Französisch aufzuweisen, daß sie diese Rollen übernahmen? Von den fünfzig deutschen Bühnen kaum zehn." Er giebt den „Herren, die damals ihrer Schulbildung ein Armuthszeugniß ausstellten, deutlich zu verstehen, daß sie besser gethan hätten, Französisch zu lernen, als bei ihrem Intendanten zu antichambriren". Gewiß! Aber ein gar so großes Unrecht ist es doch auch nicht. Wenn alle Schauspieler nur erst ordentlich Deutsch sprechen könnten! Uebrigens steht es in dieser Beziehung heutzutage viel besser, und wenn dennoch der Thorane außer Haase jetzt nur noch einige seiner geistlosen Nachahmer lockt, dann ist das nur ein Beweis dafür, daß die Rolle das Stück hält und die Rolle wiederum nur, wenn sie ein Meistervirtuos wie Haase giebt. Ein schlechter Thorane — und das Stück zeigt sich uns in all seiner Fadenscheinigkeit, und selbst die knabenhafteste Soubrette oder Liebhaberin in der Hosenrolle des angeblichen Wolfgang Goethe könnte es vor der Verbreitung moralischen und aesthetischen Unbehagens nicht bewahren. Es ist darum von Herzen zu wünschen, daß es mit dem Schauspieler, der ihm nach Dawisons Tode noch so zahlreiche Aufführungen verschafft hat, dermaleinst, und mit ihm eine der ärgsten Caricaturen der Knabenzeit eines großen Dichters, für immer verschwinde! —

Ungleich freundlicher ist der Eindruck eines andern Gutzkowschen Lustspiels, der von den Bühnen mit Recht gegebenen heitren Satire auf den preußischen Gamaschendienst und den knauserigen Hofhalt Friedrich Wilhelms des Ersten, „Zopf und

Schwert". Hier liegt schon im Thema ein starker komischen Reiz, dessen Gutzkow sich wohl bewußt war: ein Monarch, der wie ein Feldwebel lebt und spricht, ein Hof, dessen dürftiger Zuschnitt von jedem höheren Beamten jener Tage überboten wurde, das sind Widersprüche mit sich selbst, die durch den Contrast der natürlichen Praetension der Vorstellungen vom Königthum, seinem Glanz und seiner Würde mit der platten Wirklichkeit unfehlbar komisch wirken. Das Erhabene ist es hier, welches den Schritt zum Lächerlichen thut. Das spießbürgerliche Behagen des alten Preußenkönigs, dessen Brutalität bei Gutzkow im mildesten Lichte erscheint, kam dem deutschen Bürgersinn überdies vertraulich, mit verwandten Zügen, entgegen, und die große Persönlichkeit Friedrichs des Zweiten, die in das Stück hineinragt, obschon sie auf der Bühne nicht sichtbar wird, weitete den Horizont des Ganzen und hob es in eine von großen Regungen erfüllte, reine und starke Luft. Nicht anders hat seinerzeit Lessing den alten Fritz in die Handlung der „Minna von Barnhelm" hineinspielen lassen. So viele durch den Stoff gegebene Glücksbedingungen gaben schon eine gewisse Gewähr des Gelingens, die ein äußerer Umstand verstärkte: Gutzkow schrieb das Stück im Süden, die vier ersten Akte in Mailand, in einem Garten mit Springquellen und Oleanderbüschen, den letzten am Comersee. Daß in dieser schönen Umgebung seine Nerven sich beruhigten und der Stoff sich harmonisch glättete, bedarf keiner weiteren Begründung, und der Dichter selbst hätte nicht nöthig gehabt, in der Bewältigung der dramatischen Arbeit unter italischem Himmel, fern vom märkischen Sand, eine besondre Schwierigkeit zu erblicken, deren Ueberwindung, wie er glaubte, für seine so oft verkannte Liebe zur preußischen Heimath sprechen müßte. Gerade der Contrast förderte hier das Gelingen. In Italien beschwor Goethe den nordischen Spuk seiner Hexenküche, und in Italien kamen einem frühgeschiedenen neueren Componisten, Franz von Holstein, die ersten Ideen zu seinem „Haideschacht" mit den Schicksalen des bekannten Bergknappen von Falun. Eben dort konnte sich auch einem sonst so befangenen und verletzlichen Schriftsteller wie Gutzkow Alles naiver, reiner, heiterer gestalten, ohne von seiner

charakteristischen Eigenthümlichkeit das Mindeste zu verlieren. Und diese günstige Wirkung zeigt sich augenfällig schon im Vortrag des Stücks. Ich kenne kein Gutzkow'sches Prosadrama, in welchem der für die Personen bezeichnende Ausdruck zugleich doch so wohllautend, so sauber stilisirt wäre, und in den Unterredungen der Prinzessin Wilhelmine mit dem Bayreuther Erbprinzen erblicke ich in dieser Beziehung kleine Meisterstücke.

Diese erfreulichen Eigenschaften zeigen sich am Erheiterndsten in der bloßen Exposition der Charaktere und Verhältnisse. Des Königs Stellung zu seiner Gattin, seinen Ministern und seinem ränkevollen Kammerdiener, seine köstliche Haltung während der Verhandlungen über das englische Heirathsproject, die selbstbewußte Würde der Königin, die es nicht für nöthig hält, Ansbach und Bayreuth genau gegeneinander abzugrenzen, die trommelnden Grenadiere, die Strafbestimmungen für die widerspenstige Königstochter — das ist Alles mit guter Laune und trotz einiger Uebertreibungen auch historisch echt wiedergegeben, selbst wenn man die Memoiren der Schwester des großen Friedrich, der boshaften Markgräfin von Bayreuth, die in „Zopf und Schwert" die liebenswürdigste Unschuld ist, nicht als maßgebend betrachten wollte. Minder gerathen ist, was im Stück zur eigentlichen Handlung gehört, und das Benehmen des großbritanischen Gesandten ist zum Mindesten bedenklich. Im Auftrag seiner Regierung hat er die Vermählung der Prinzessin mit dem Prinzen von Wales mit allen erlaubten Mitteln zu Stande zu bringen — und statt dessen stellt er sich, obwohl er formell gegen seinen Auftrag nicht verstößt, im Innern mit seiner Sympathie und mit all seinem Scharfsinn auf die Seite seines Freundes und Gönners, des Erbprinzen, und begeht so eine nicht zu rechtfertigende Praevarication. Denn ohne Frage hat der Gesandte mehr zu thun als nach dem Buchstaben seines Auftrages — er hat eben im Interesse seiner Auftraggeber zu handeln. Minder Hotham hält es aber nicht für Raub, sogar mit der Person des hohen Werbers, des Prinzen von Wales, ein reizendes Spiel zu treiben: er singirt dessen Anwesenheit in Berlin und macht ihn zum Popanz, um die Gläubigen je nach Bedarf zu erfreuen oder

zu erschrecken — ähnlich, wie es auf die gefälligste Weise u. A. Hackländer in dem „Geheimen Agenten“ gethan. Ohne Bedenken tischt der Ritter dem König und der Königin die gröbsten Lügen auf und versteht sich sogar dazu, der letzten den Besuch des Prinzen brieflich anzukündigen. Daß ein solcher Verstoß gegen die Möglichkeit dem Verfasser nicht zum Bewußtsein gekommen sein sollte, ist nicht wahrscheinlich, obschon er versucht haben wird, ihn vor seinem künstlerischen Gewissen zu rechtfertigen. Damit steht es aber schief. An einer Uebertreibung gegebener Verhältnisse wäre kein Anstoß zu nehmen, und der Satiriker wird immer, ja, er *muß* übertreiben. Bei dem Verfahren des Ritters Hotham handelt es sich jedoch um keine Ueberzeichnung, sondern um falsche Grundlinien, die nicht ruhig zugegeben werden können. Diese Fehler haben sich denn auch gerächt. Wahrscheinlich bedurfte Gutzkow ihrer, weil er sonst dem Stück kein Ende zu bereiten wußte, und dies ist überstürzt und verworren genug. Die Intrigue mit dem weißen Domino versteht man selbst bei der ängstlichsten Aufmerksamkeit nicht ganz, der letzte Akt ist nichts weniger als die reife Frucht der voraufgegangenen vier, sondern zufällig, zerrissen und dunkel, und der Entschluß des Erbprinzen, sich dem König als Rekrut zur Disposition zu stellen, vereinbart sich schlecht mit dem Charakter des Jünglings und der Scene im Tabakscollegium. Jedenfalls kommt er trotz der Aeußerungen, die Hotham darüber im vierten Akt dem König gegenüber fallen läßt, im fünften völlig überraschend.

Eine schlimmere Irrung noch als diese ist die oft gerühmte Ekhof-Episode, einmal um der Schilderung des großen Schauspieles selbst, dann um der Wendung willen, die dessen Geschick durch die Ordre des Königs nimmt. In der ersten Beziehung haben wir einen ähnlichen, wenn schon milderen Fall wie im „Königsleutenant“: Gutzkow kann das Genie nicht darstellen, das echte, starke Genie, das sich durch Thaten und nicht durch Worte rechtfertigt. Daß er seinen Ekhof zum Zwangssoldaten macht, könnte ihm zwar ruhig hingehen: die geschichtliche Wahrheit, die von solchen Schicksalen des Mannes nichts weiß, hätte ihn in diesem Falle kaum verpflichtet — aber daß er aus dem solidesten,

wahrhaftigſten Talent, das in der Kunſt wie im Leben ebenſo wenig irrlichtelirt als pathetiſch declamirt hat, einen großwortigen Komödianten gemacht, das iſt ihm ſchwerer zu verzeihen. Dieſes falſche Komödiantenweſen ſpricht ſogleich aus den kurzen, inhaltſchweren Antworten, die Ekhof dem munteren Hoffräulein von Sonnsfeld giebt: „Was hat Er gelernt?“ — „Nichts.“ — „Was hat Er werden wollen?“ — „Alles.“ Beides iſt, ſchon ſo baar und bloß, ohne Rückſicht auf den geſchichtlichen Ekhof betrachtet, eine Phraſe, an dieſen aber gehalten, eine Fälſchung. Hans Konrad Dietrich Ekhof hatte eine ſehr tüchtige Vorbildung erhalten, ehe er in die Dienſte des ſchwediſchen Poſtcommiſſärs König trat, und ſowohl bei dieſem als bei dem Schweriner Advocaten, dem er ſpäterhin als Schreiber zur Hand ging, hat er ſein Wiſſen auf das Eifrigſte bereichert. Das giebt auch der Gutzkow'ſche Ekhof den Damen ſo halbwegs zu, denn er geſteht: „Die Poſt und die Gerichtsſtube wurden zwei neue Theater für mich. Briefadreſſen regten meine Phantaſie, Proceſſe meinen Verſtand an,“ worauf er ſchönredneriſch fortfährt: „Der Gedanke, von der Bühne herab menſchliche Größe und menſchliche Verbrechen in lebenstreuen Zügen wiederzugeben, das Laſter und die Tugend zu malen, wie ſie ſind, begeiſterte mich, aber die Gelegenheit ihn auszuführen fand ſich nicht.“ Wozu denn alſo jenes „Nichts“? zu welch' anderer als zu einer rein rhetoriſchen Wirkung?

Aber auch die Antwort auf die Frage „Was hat Er werden wollen?“ — „Alles“ — iſt eine Unwahrheit. Der geſchichtliche Ekhof hat mit einem ſo weltumfaſſenden Wort Nichts gemein, und ſelbſt der Ekhof Gutzkows würde, wenn nur ein einziger Tropfen ehrlichen Komödiantenbluts in ſeinen Adern flöſſe, darauf keine andere Antwort als dieſe gehabt haben: „Schauſpieler“. Und dabei hätte ſein Auge leuchten und ſeine Stimme beben müſſen. Dieſer eine Beruf mußte für ihn alles Andre in ſich ſchließen, dieſer Beruf, zu welchem er den Drang „wie eine heilige Mahnung in ſich fühlt“. Was bleibt alſo auch an dieſer Antwort Gutes? Und warum, möchte man ganz wie bei dem Goethe des „Königsleutenant“ fragen, warum brauchte denn dieſer fragwürdige Mime durchaus den theuren Namen Ekhofs

zu erhalten, mit deſſen geſchichtlichen Daten die ſeinen nicht ſtimmen, und mit deſſen Charakterbild, wie es uns die glaubwürdigſten und urtheilsfähigſten ſeiner Zeitgenoſſen vermittelt haben, das ſeine in Widerſpruch ſteht? Warum? Die Antwort iſt einfach. Wäre der Gutzkow'ſche Grenadier (an deſſen vorſchriftsmäßige lange Finger auch der kleine Körper des wirklichen Ekhof nicht hinangereicht haben würde) — wäre er irgend ein gleichgültiger junger Mann, etwa vom Schlage des Melina aus Goethes „Wilhelm Meiſter", oder ſonſt ein theaterluſtiger Schreiber oder Kaufmannslehrling, dann würde uns die ganze Scene nicht intereſſirt, oder ſie würde doch zum Mindeſten nicht die von Gutzkow gewünſchte Wirkung geübt haben. Erſt der Name „Ekhof" macht den Pegaſus im Joche, den armen, zum Grenadier gepreßten Genius intereſſant, wie der Name „Goethe" den vorwitzigen Buben im „Königsleutenant". In Wirklichkeit iſt es alſo wieder ein außerhalb des Stoffes und des Charakters liegendes Moment, wodurch unſer Intereſſe gekirrt wird, und unſren Reſpekt und unſer wenn auch noch ſo dunkles Wiſſen von dem „Vater der Schauſpielkunſt" ſollen wir zu Hülfe nehmen um zu dem ſonſt unſchmackhaften Gutzkow'ſchen Braten die Würze zu tragen. Da kann man denn nur wiederholen, daß ein Drama als Ganzes und jede dramatiſche Figur im Einzelnen in ſich ſelbſt Anfang und Ende haben muß.

Zugleich möchte dabei aber noch ein andrer Umſtand auffallen. Wenn ſich nun wirklich einer der größten Schauſpieler des vorigen Jahrhunderts im Zwange des Militarismus zeigen ſollte (an ſich gewiß ein ſehr hübſcher Vorwurf) und wenn es eine verbotwidrige Kunſtübung iſt, die ſeine Ausſtoßung aus dem Heere zur Folge hat — warum giebt er uns nicht eine Probe ſeiner ſchauſpieleriſchen Fähigkeiten? Hier verpflichtete die Beſonderheit des Genius den Dramatiker doch ganz gewiß. Der Schauſpieler Ekhof als Epiſode durfte ſich uns nur als Schauſpieler zeigen, ſo gewiß wir uns Rafael nicht als Sänger, Mozart als Schachſpieler, Goethe als Zeichner denken wollen. Daß ſie dies oder etwas anders daneben noch ſehr wohl geweſen ſein können oder geweſen ſind, hat damit Nichts zu thun — wird

uns von einem großen Manne eine Skizze entworfen, so soll sie seine wesentlichsten Züge wiedergeben. Statt dessen stellt sich uns der Gutzkow'sche Ekhof als — Musiker dar. Er spielt die Geige und läßt sich, um „das edle zaubervolle Instrument" nach drei Jahren einmal wieder zu berühren, zu einer schweren Verletzung seiner militärischen Pflichten herbei. Das ist etwas künstlerisch Ungereimtes, das hat keinen rechten Sinn und Verstand, um so mehr als der Grenadier Ekhof eine andre ihm vom Bayreuther Prinzen zugedachte Pflichtverletzung, die Ueberbringung eines Briefes an die Prinzessin Wilhelmine, kurz vorher rundweg abgelehnt hat. Und doch wog diese Insubordination viel leichter als das Geigenspiel auf Wache. Zu einem solchen Schritt, zu einer so gefährlichen Uebertretung des Militärgesetzes hätte den Bethörten nur eine gewaltsam zwingende Macht treiben können, eine Macht, die ihm die ganze Seele füllte: und das durfte bei dem geborenen schauspielerischen Genie nur das Schauspielen sein. Und wie leicht hätte die Scene sich dahin wenden lassen! Ja, wie wird eben dadurch die Unterlassung Gutzkows vollends unbegreiflich!

Auch die Empörung des Königs wäre gewiß um keinen Grad geringer gewesen, wenn er seinen Soldaten der hohen Arrestantin eine tragische Scene hätte vorspielen sehen, und er hätte sich ganz in derselben Weise darauf resolviren können, wie er es bei Gutzkow thut, das heißt: ganz so unmöglich. Denn den Hohenzollern möchte ich sehen, der den Uebertreter, der sich auf eine „so teuflische Art" vergangen, so schlechtweg aus der Armee ausstieße, ohne daß er ihm vorab einen empfindlichen Denkzettel gegeben hätte. Denn daß die Befreiung vom Soldatendienst dazumal keine Schande, sondern eine Wohlthat war, wußte auch Friedrich Wilhelm der Erste ganz gut. Und welche Erschwerung fügt er der „Strafe" hinzu? Ekhof soll sich bei den Komödianten in der Klosterstraße melden, um bei ihnen den Possenreißer zu agiren, „zur Warnung für Jedermann, als ein Schauspieler, ein Erzhanswurst, der die deutsche Nation hinfort mit seinen komödiantischen Späßen criminaliter amüsiren soll". Das ist doch eine bei den Haaren herbeigezogene, ganz unmög-

liche Lösung und nebenbei eine Bedingung, deren Erfüllung sehr dahinsteht. Selbst Friedrich Wilhelm der Erste kann Niemanden zwangsweise zum Schauspieler machen, und der freigewordene Ekhof wird seinen Schritt selbstredend lenken wohin es ihm beliebt. Das wußte der Monarch doch auch — und weiß er es bei Gutzkow nicht, dann heißt das seine Intelligenz über Gebühr herabsetzen. Es ist aber dem Autor hier so wenig um die geschichtliche als um die dramatische Wahrheit zu thun. Er hat mit Ekhofs Namen krebsen wollen, und es verschlug ihm nicht, ob der Effect glaubhaft genannt werden konnte oder nicht. Und das ist in einem Lustspiel Schade, das so viel Vorzüge besitzt wie „Zopf und Schwert", und das so viel Elemente frischer, gesunder und auch bei strenger Prüfung stichhaltiger Komik enthält, die auch dann noch fröhlich stimmen, wenn sie wie die Ueberreichung der Bibel, des Strickstrumpfs und der Suppenterrine an die Prinzessin am Schluß des zweiten Aktes eine possenhafte Form annehmen.

Zahlreich sind diese possenhaften Züge jedoch nicht, und einige Uebertreibungen, die man auf der Bühne sieht, fallen den Schauspielern und nicht dem Autor zur Last. Dahin gehört die Carikirung Seckendorfs, gegen welche Gutzkow sich mit der berechtigten Klage verwahrt, daß die Darsteller in der Regel für den gebotenen Finger gleich die ganze Hand nehmen. Dabei macht er denn die feine Bemerkung, daß in solchen Fällen, wo die Gefahr des Herabziehens der Rollen auf der Hand liegt, bei der Besetzung die Vorsicht geübt werden sollte, dieselben gerade nur solchen Schauspielern anzuvertrauen, die uns beim ersten Blick dafür — am Wenigsten einfallen und die durch ihr Naturell gezwungen sind, die Rollen höher zu halten. Er exemplifizirt dabei ganz gut auf den Polonius, den man nicht ohne Noth dem Komiker anvertrauen sollte, und wünscht auch seinen Herrn von Seckendorf vor dem Cretinismus oder dem Niveau des Hofmarschalls von Kalb bewahrt zu sehen. Die Bemerkung läßt sich mit gutem Grund verallgemeinern. Schon mancher Darsteller, der in einer Rolle, deren man sich von ihm nicht versah, einen überraschenden Erfolg errungen, verdankt diesen der schauspiele-

rischen Sorgfalt, die ihm die ungewohnte Aufgabe abnöthigte. Die Individualität darf ihr natürlich nicht schnurstraks widersprechen, aber ich habe schon eine Naive die Imogen, eine Sentimentale den Ariel im Sturm spielen sehen und gefunden, daß die Erste, durch den Ernst der Rolle gezwungen, rührende Töne unschuldigen Leidens anschlug, die bei der Heldin pathetisch entartet wären, während die Andre den schönen Luftgeist bei aller Beweglichkeit und Munterkeit doch mit den keckeren und derberen Lauten des Puck verschonte.

Fast noch glücklicher ist der Wurf, den der Dichter mit dem „Urbild des Tartüffe" gethan. Auf den ersten Blick will es zwar scheinen, als habe Gutzkow hier ein ähnliches Problem wie mit der Zeichnung des jungen Goethe und des Ekhof in „Zopf und Schwert" lösen müssen, also eine Schilderung des Genius, von der man nicht annehmen konnte, daß sie ihm gelingen würde. Aber das ist doch nur scheinbar, denn das „Urbild des Tartüffe" tritt fast ganz ohne literarhistorische Praetensionen auf und würde uns auch dann unterhalten, wenn der Held nicht der große Lustspieldichter Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, sondern ein gewisser Fritz Marlow in Lindaus „Erfolg" oder der schwächliche Poet in dem Preisluſtspiel der Frau Levi-Henle, „Durch die Intendanz", wäre. Das liegt daran, daß nicht die Darlegung des Wesens des Dichters hier die Hauptsache ist, sondern die Intrigue gegen das kecke Lustspiel, das die Scheinheiligen entlarven will: eine Intrigue, die mit all ihren ergötzlichen Zuthaten uns auch dann fesseln müßte, wenn wir von dem „Tartüffe" Nichts wüßten. Ein wenig hilft die Kenntniß desselben den Reiz des Stücks nun zwar verstärken, und ganz kann es Gutzkow nicht lassen, den Rahmen der Komödie zu durchbrechen und den Dichter zum Worthelden zu machen. Aber mit Molière steht es doch anders als mit Goethe. Bei aller dichterischen Größe dieses Mannes, die uns in ihrem charakteristischen Reichthum dann erst recht imponirt, wenn man sich sagt, welche Fesseln ihm die Befolgung der Einheitsregeln und der ganze typische Zuschnitt seiner Figuren und Stoffe auferlegen mußte — bei all seiner dichterischen Größe wohnt ihm doch ein didaktischer

Zug inne, der mit dem freien Schauen und Schaffen des Künstlers Nichts zu thun hat. Es ist immer ein Zweck, den Molière mit seinen Dichtungen verfolgt, ein Zweck, um dessentwillen man den Menschen in ihm doppelt hoch stellen wird. Er beherrschte in Wahrheit, wie Goethe sich ausdrückt, „die Sitten seiner Zeit," statt daß unsre Lustspieldichter von Iffland bis auf die Neueren sich von den Sitten beherrschen lassen. Aber eben dieser im höchsten, fast tragischen Sinne satirische Zug, der einem minder begabten Dichter die Freude an der bunten Vielgestaltigkeit des Daseins geraubt haben würde, ist es doch auch, der ihm die Unbewußtheit des künstlerischen Schaffens verkümmerte und seine Kunst neben der Shakespeares doctrinär und schematisch erscheinen läßt. Einem Dichter dieses Schlages, den in erster Linie nicht die Darstellung des Lebens, sondern die Besserung der Gesellschaft lockte, steht es darum auch gar nicht so übel an, ein „Programm" zu entwickeln, von seiner dichterischeu Aufgabe zu reden und dem Minister Lionne eine längere Rede zu halten, in welcher sich die Sätze finden: „Ich habe das Lustspiel von meinen Vorgängern in Form sittenloser und ausgelassener Possen überkommen und habe mit meinen schwachen Kräften versucht, ihm einen edleren Ausdruck zu geben. In der Poesie suchte ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge; ich habe den Egoismus, die Eitelkeit, den gesellschaftlichen Betrug auf der Bühne schon in den meisten seiner Spielarten darzustellen gewagt, und man hat mir das Zeugniß gegeben, daß die Bühne durch mich wenigstens eine würdigere Bedeutung gewonnen hat." Das klingt doch ganz anders als die albernen Reden des elfjährigen Goethe. An andrer Stelle seufzt Gutzkow-Molière zwar auch über den Beruf des Dramatikers, den Neid der Mitbewerber, die Bosheit der Kritiker, aber man darf ihm hier aus künstlerischen Gründen unbedenklich beipflichten, weil die Kabale im Stück dem Autor zu solchen Klagen den gerechtesten Grund giebt. Schließlich aber theilt auch Gutzkow mit Molière selbst eine wenn auch noch so schwache Wesensverwandtschaft. Auch er besitzt eine scharfe satirische Ader, bittrer und galliger als die Molières, aber eben so geneigt, in groteske Gebilde auszuströmen;

auch er wußte oder glaubte sich doch von einem niederen Gezücht verfolgt, und häusliche und andere Leiden machten ihn nicht minder reizbar, als den Molière Gutzkows die vermeintliche Coquetterie der schönen Armande Béjart, unter deren Untreue der unglückliche Dichter in Wirklichkeit so schwer gelitten hat. Gründe genug, um es begreiflich zu machen, daß der Schöpfer des „Tartuffe" den Verfasser des „Urbildes" nicht auf ähnliche Abwege führte wie der Goethe des „Königsleutenant".

Diese günstigen Vorbedingungen zum Gelingen des Werkes in der Persönlichkeit des Helden werden durch das Widerspiel nur noch verstärkt. Die Heuchelei, in welchem Gewande sie auch erscheine, erregt die Empörung jedes sittlich und natürlich empfindenden Menschen und stellt uns sofort auf die Seite des Dichters, der sie zur Zielscheibe seiner Angriffe wählt, des Helden, der diesen Kampf für den Dichter ausficht. Man hat es wohlfeil genannt, einen von einem früheren Poeten bereits geschilderten Charakter zum zweiten Male auf die Bühne zu bringen, aber Gutzkow hätte sich noch viel energischer, als er es gethan, darauf berufen dürfen, daß der „Tartuffe" Molières sich in einer engen Familiensphäre bewegt (aus der auch Goldoni in seiner die Intriguen gegen das Stück behandelnden Komödie nicht herausgekommen ist), während er, Gutzkow, den Stoff und das Urbild des Molière'schen Imposteur gewissermaßen auf den offenen Markt versetzte und das Treiben der gleißnerischen Dunkelmänner in ihrer Gemeingefährlichkeit bloßgestellt habe. Der historische Apparat, den er dazu aufbietet, erhebt keinen Anspruch auf Genauigkeit, aber die Verstöße gegen die historische Treue sind durchaus ungefährlich, und der wichtigeren Aufgabe der Charakterisirung des Zeitgeistes jener Tage ist Gutzkow mit ebenso viel historischer Anempfindung wie mit Geist und Schärfe gerecht geworden. Daß er übertrieb, verstand sich von selbst, aber, obschon er in den Situationen gelegentlich auf das Possengebiet hinabsinkt, umgeht er die Gefahr der Carikirung der Personen doch sehr geschickt. So wie hier mochten sich die Akademiker, die Hofchargen, die Aerzte und Juristen betragen, und ganz so wie hier stellte sich Ludwig der Vierzehnte zu dem Dichter: durch einen geheimen

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Zug der Sympathie mit ihm verbunden, in anziehender Weise auf der Mittellinie zwischen Unnahbarkeit und Cordialität, Tyrannei und Leutseligkeit balancirend. Daß die Persönlichkeit des Scheinheiligen in dem Gutzkow'schen Lustspiel seit dem ersten Erscheinen des Stücks ihren Namen gewechselt hat, ist natürlich völlig gleichgültig, und es wäre thöricht, in einem so dunklen Falle wie diesem von dem Dichter zuverlässige Resultate literarischer Forschung verlangen zu wollen. Den Namen Lamoignon hat Gutzkow später in La Roquette verwandelt. Vermuthlich war weder der eine noch der andre das „Urbild" des Tartuffe. Aus dem apokryphen Wort, das Molière an sein Theaterpublikum gerichtet haben soll „Monsieur le président ne veut pas qu'on le joue", glaubte Gutzkow auf den damaligen stellvertretenden Polizeichef, den Praesidenten des Pariser Parlaments, Guillaume Lamoignon, schließen zu müssen — eine Uebereilung, die man in Frankreich übel genommen hat, weil sie dem geschichtlich überlieferten Bilde Lamoignons widersprach, und die von Paul Lindau bekämpft wurde, längst nachdem der Gutzkow'sche Praesident seinen Namen geändert hatte. Aber auch der Abbé Gabriel de Roquette, der zu der Sekte der damals so bitter gehaßten und verfolgten Jansenisten gehörte, ist trotz der Ausführungen Fourniers in der „Revue française" (1859) nicht über allen Zweifel der Urbildschaft erhaben. Mag Molière auch einzelne Züge diesem oder jenem Original entnommen haben, im Allgemeinen irrt man gewiß nicht, wenn man im „Tartuffe" eine freie dichterische Schöpfung erblickt, deren Wahrhaftigkeit sich aus der Summe aller tiefen und scharfen Beobachtungen, die das Leben dem Dichter reichlich zugetragen, ergeben hatte. Es gab Heuchler genug, wie es Geizige, Kranke in der Einbildung, gelehrte Frauen in Fülle gab. Eine Verunglimpfung des Dichters scheint es mir aber zu sein, wenn man ihn in den kirchlichen Streitigkeiten jener Tage so verstrickt glaubt, daß man in seiner Satire einen Angriff gegen eine bestimmte Religionspartei erblickt. Waren es die Jansenisten, die zu verfolgen einem freien und großen Geist gewiß übel angestanden hätte, warum hätte sich dann der Jesuit Bourdaloue über das Stück so ereifern sollen? Waren es die

Jeſuiten, woher dann die Erregung ihrer Feinde, der Janſeniſten? Man irrt mit Lotheiſſen gewiß in dem Glauben nicht, daß Molière die Heuchelei in beiden Lagern erkannte, oder beſſer, daß er ihr Bild aus tauſend der Wirklichkeit entnommenen Zügen im künſtleriſchen Feuer ſo frei umſchmolz und neugeſtaltete, daß es „Allen Alles“ ſein konnte. Dem entſprach denn ja auch der Erfolg des Stückes, die unaufhörlichen Hetzereien gegen ſeine Aufführung, das Verdammungsurtheil des Erzbiſchofs von Paris, Hardouin von Péréfixe — Mächte, denen ſelbſt König Ludwig nicht offen zu widerſtreben wagte. Er behandelte den Dichter, der ihn ſelbſt im Feldlager vor Lille durch zwei ſeiner Schauſpieler mit Bittgeſuchen beſtürmte, „dilatoriſch,“ und Jahre der Kämpfe, der Ankündigungen und Abſagen, der verſuchsweiſen Freigabe und der abermaligen Verfehmung des Stücks mußten vergehen, bis Molière (Anfang 1669) das Recht zu ſeiner öffentlichen Aufführung endgiltig erlangte.

Das nun, was dem Dichter des „Tartuffe“ zu Statten kam, als er ſeinen Impoſteur über den Streit der Parteien ſtellte, iſt auch dem Gutzkow'ſchen Urbild zum Vortheil ausgeſchlagen, und es ſteht damit nur ſcheinbar im Widerſpruch, daß Gutzkow dem Molière ſeiner Dichtung das zuſchreibt, was ich von dem hiſtoriſchen Molière abwälzen möchte: er läßt ihn einen ganz beſtimmten Heuchler portraitiren, heiße er nun Lamoignon oder La Roquette, ja er lauſcht ihm ganz beſtimmte Ausdrücke, ein gewiſſes Manöver mit dem Taſchentuch und ſonſtige auffallende Gewohnheiten ab, ſo daß die Copie in die Augen ſpringt. Das iſt aber nichts weiter als die einfache Folge des dramatiſchen Proceſſes. Der Dramatiker mußte verleiblichen, was dem Dichter an Anregungen aus allen Himmelsrichtungen zuflog, er mußte den geiſtigen Proceß im wahrſten Sinne des Worts verkörpern, und auf eine einzige Perſon übertragen und häufen, was allen Scheinheiligen der Welt gemeinſam zukam. Das Weſen des Dramatiſchen forderte das gebieteriſch. Was ſich im Roman, in der Novelle breit hätte auseinander legen und bis in das feinſte Geflecht der Seele verfolgen laſſen, drängt ſich im Drama verleiblicht zuſammen. Im Uebrigen iſt Gutzkow an ſein Werk un-

befangen genug hinangetreten, und wenn ihn die Censur der vierziger Jahre um ihrer vielfachen Verwandtschaft mit den Verfolgungen des „Tartuffe“ willen auf den Stoff brachte, so ist diese persönliche Anregung der Lebendigkeit des Ganzen nur von Nutzen gewesen. Das war aber auch die ganze „Tendenz“. Andere Rücksichten kümmerten ihn nicht. Wer vollends das Original des „Tartuffe“ war — einerlei. Genug, daß sich hier ein Lustspielstoff bot, der verfangen mußte, zu welcher Zeit immer seine Personen gelebt, welche Köpfe dem Zeichner immer Modell gesessen haben mochten. Von der freien Menschlichkeit der Lustspielfiguren Shakespeares wolle man bei Gutzkow zwar noch weniger als bei Molière etwas suchen, auch mit der reinen Heiterkeit der „Minna von Barnhelm“ und der ganz aus den Charakteren sich ergebenden Führung ihrer Handlung kann das „Urbild des Tartuffe“ sich selbstredend nicht messen. Einer breiteren Wirkung steht überdies schon der Umstand im Wege, daß es ohne eine gewisse höhere Bildung nicht völlig zu verstehen ist. Doch aber ist das Historische in ihm nur der gefällige Mantel, der sich um den Körper des Stücks legt, und dieser ist lebensfähig genug, um nicht gleich zusammenzuschrumpfen, wenn man ihn des Costüms beraubt.

Allerliebst führt sich die Handlung bei einer später gleichgültig werdenden Person, dem Akademiker Chapelle ein; leise und langsam schiebt sich die Exposition vorwärts, bis der eigentliche Kern der Handlung uns aus der Hülle entgegenschimmert. Diese ganz allmähliche und scheinbar unabsichtliche Vorbereitung auf die Hauptsache hat Gutzkow mit gutem Glück den Franzosen abgelauscht. Daß unsre Erwartung dabei irregeführt wird, schadet in diesem besonderen Falle Nichts. Wir sind als unvorbereitete Leser oder Zuschauer geneigt, das Schicksal der mißglückten Tragödie des Herrn Chapelle, „Nebukadnezar“, und des Zukunftsdramas, das in seinem Kopfe dämmert, für das Streitobject der Komödie zu halten — da erscheint plötzlich eine Fingerspitze des Molière'schen „Tartuffe“, die Hand, der Arm, der Kopf, endlich der ganze Mann, und an Chapelle und seine Dramen denkt Keiner mehr. Die Tartuffe-Handlung drängt die Nebukadnezar-Episode, die nur dazu dienen sollte, jene zu heben,

bei Seite, und die Technik des Stücks entspricht somit auf das Schönste seinem Inhalt. Sicher und wirkungsvoll, wenn auch etwas grobdrähtig, arbeitet der Mechanismus nun weiter, und auf das Trefflichste führt sich der Eifersüchtige und der verfolgte Poet Molière zugleich ein. Daß die hohen Herren, die sich für die Aufführung des „Tartuffe" erwärmen, sich plötzlich, erst verlegen, dann bestimmt von ihm lossagen, als sie ihre eignen Interessen durch das Stück und seinen Dichter bedroht sehen, nähert sich zwar der Parodie, aber in den Grundzügen ist dieser Umschwung doch ebenso richtig wie komisch gezeichnet, und nicht genug zu rühmen ist die Art, wie der Monarch selbst in die Angelegenheit verwickelt wird. Wie er mit dem Zankapfel spielt, bis er sich selbst von ihm getroffen fühlt, das glänzt von Witz und Laune, und Gutzkow kann sich rühmen, mit diesem Geplänkel der Interessen, die das Gebiet der Leidenschaften zwar streifen ohne doch von ihnen unterjocht zu werden, einen der reinsten Lustspieleindrücke erzielt zu haben. Die Thorheit der Streitenden ist größer als ihre Affekte, und ehe wir dazu kommen, im Gemüth erregt zu werden, haben wir schon über sie gelacht. Und dies Lachen wird zur herzlichsten Fröhlichkeit, wenn Gutzkow den immer verliebten Louis quatorze, der in dem Lustspiel der schönen Armande Béjart und später ihrer Schwester Madeleine seine fragwürdige Neigung schenkt, den „Tartuffe" in dem Augenblick verbieten läßt, als er von der Verlobung Molières mit seiner angebetenen Armande Kunde erhalten. Und mit welcher Begründung? Das Stück enthalte eine Scene (die Scene Tartuffes und Elmirens im vierten Akt), welche „nicht sittlich sei". Dergleichen könne man nicht ansehen, ohne zu erröthen! Und das sagt allen Ernstes der vierzehnte Ludwig von Frankreich, der Fürst des unsittlichsten Hofes der Welt — nur weil ihn die Eifersucht plagt. Es ist überaus drollig!

Im Ganzen ist auch die Schwierigkeit, die die Zeichnung des La Roquette in einem Lustspiel mit sich brachte, mit Glück überwunden. Begreiflicherweise lag sie in dem Charakter dieses Menschen. Zwar die Scheinheiligkeit und der Contrast zwischen den Worten und den Werken der Frömmler ist ein sehr ergiebiges,

oft behandeltes und fast wohlfeiles Lustspielthema. Aber der Gutzkow'sche La Roquette ist mehr als ein Schelm, der unter dem Deckmantel der Religiosität seinen Lüsten fröhnt. Er ist ein gefährlicher Schurke der schlimmsten Art; er hat sich in den Schooß einer redlichen Familie eingenistet, den ahnungslosen Mann ausgeplündert, die Frau verführt, und nachdem der betrogene Freund aus Kummer über die Schande seinem Leben ein Ende gemacht und die Frau an gebrochenem Herzen gestorben ist, die verwaisten Kinder ihres Vermögens beraubt und dem Elend preisgegeben. Um uns über einen solchen niederträchtigen Gesellen lachen zu machen, mußten starke Gegenmittel angewandt werden, die unsre Empörung, unsren Widerwillen so lange beschwichtigten, bis wir über den Fall des Bösewichts und seine Ueberlistung triumphiren konnten. Die fanden sich einmal in der Naivetät, mit welcher La Roquette seine gleißnerischen eingelernten Künste spielen läßt, ohne zu ahnen, daß man ihn durchschaut. Einer solchen Unbefangenheit wohnt immer eine wenn auch noch so schwache Kraft moralischer Versöhnung inne. So erscheint z. B. die Arglosigkeit Wallensteins und sein erstauntes Entsetzen über den Verrath des Octavio vortrefflich geeignet, den perfiden Verrath, den er mit dem Schreiben des Uriasbriefs am Buttler begangen, abzuschwächen; er sieht nicht und will nicht einsehen, daß ihm nichts Andres widerfährt, als was er selbst gethan. Aber auch die List, mit welcher La Roquette die gegen ihn gerichteten Pfeile auf die Brust der Schützen zu wenden sucht, versöhnt und zwar aesthetisch mit ihm, wie in allen ähnlichen Fällen, in denen unser Verstand angeregt und unterhalten wird. Das ist z. B. das Geheimniß der unvergleichlichen komischen Wirkung des „Zerbrochenen Kruges" von Heinrich von Kleist, daß wir keinen Augenblick dazu kommen, uns über die Gemeinheit, Verlogenheit und Unverschämtheit des Dorfrichters zu entrüsten, weil wir uns bis zuletzt über die Keckheit und Schlauheit ergötzen, mit der er sich dem immer enger über ihm zusammen gezogeneu Netze zu entwinden sucht. Reichen aber diese Gegenmittel nicht aus, dann bleibt dem Lustspieldichter noch der allerdings leicht zu mißbrauchende Ausweg, seine Schurken in

Situationen zu bringen, die uns so heiter stimmen, daß wir zur Fällung eines sittlichen Richtspruchs gar nicht gelangen — und auch daran hat es Gutzkow nicht fehlen lassen. Eine der feinsten ist diejenige, in welcher La Roquette auf den Willen des Königs in die Lage gebracht wird, als praesumptiver Nachfolger des Ministers Lionne für die Aufführung des Tartuffe und damit gegen sich selbst zu wirken — eine lediglich possenhafte der Auftritt des vierten Aktes, in welchem der Gleißner hinter den Garderobeständern des Théâtre français verborgen, Zeuge aller möglichen Scenen wird, die ihn bald locken, bald gefährden, bis ihm durch Armandens List mit dem baumwollenen Tuch der Strick gedreht wird, der ihn unschädlich macht. Trotz ihrer Uebertreibungen könnte man die lang gedehnte Scene jedoch immer noch erträglich finden, da sie wenigstens keinen der Charaktere des Stücks schädigt, wenn sie nicht einen ganz unmöglichen Ausgang nähme: die kleine Madeleine, die La Roquette, den Verderber ihrer Familie, plötzlich erkennt, beraubt den Scheinheiligen seiner Perrücke und seines Mantels und zwingt ihn, sich mit einem Talar zu bekleiden und einen Türkenturban aufzusetzen. Das streitet gegen jede Wahrscheinlichkeit, das ist in den Grundzügen falsch, lediglich dem Augenblickseffect zu Liebe geschrieben, und verletzt die bis dahin so löblich festgehaltene psychologische Anlage des Charakters. Selbst wenn man keinen Anstoß daran nehmen will, daß die junge Schauspielerin sich an La Roquette thätlich vergreift — daß der einflußreiche Praesident sich das Türkencostüm aufoctroyiren läßt, ist völlig undenkbar und hat gar keinen Sinn. Auch entwickelt sich aus der Scene im Stücke Nichts, während die Frage doch nahe liegt, wie es dem Praesidenten möglich geworden sein sollte, ohne Perrücke, ohne Mantel und in so toller Vermummung die Garderobe Armandens und die Räume des Theaters zu verlassen und seine Wohnung zu erreichen, ohne erkannt, entlarvt und zum Spott des Hofes und der ganzen Stadt zu werden. Die Frage ist aber keineswegs müßig, denn hätte der Autor sie sich richtig beantwortet, so hätte sein Lustspiel eine andre Wendung nehmen müssen. Jede dramatische Scene muß sich bis in ihre letzten Consequenzen verfolgen

lassen und verfängt sich der Dichter auf diesem Wege in einer Sackgasse, dann kann er gewiß sein, daß irgend etwas falsch an ihr ist und ungereimt. Das Einzige aber, was Gutzkow in diesem Falle wollte, war ein günstiger, lächerlicher Aktschluß um jeden Preis. Der christliche Frömmler, der den Frauen nachstellt, in der Tracht eines polygamischen Orientalen: das war das Bild, das er dem Zuschauer zu bieten wünschte und um dessentwillen er die Wahrheit opferte.

Hier zeigt sich aber nur die dem Dichter eigene Schwäche in der Lösung seiner Conflicte und Intriguen. Auch wenn er von einer einfachen und gesunden Voraussetzung ausgegangen ist, geräth er im Verlauf des Weges in Unruhe und bricht durch die unerwartete Einführung eines neuen Motivs im Schlußakt die Handlung jäh über's Knie. Was in „Zopf und Schwert" der weiße Domino, das ist im „Urbild des Tartüffe" die Uebertragung der Neigung des Königs von Armande Béjart auf ihre Schwester Madeleine. Zwar wäre das Motiv hier an sich ein glückliches; es entspricht dem Wesen Ludwigs des Vierzehnten, daß er für sein verletztes Herz sofort Heilung sucht und findet und, im Grunde seiner Seele gutmüthig, zum bösen Spiel gute Miene macht — aber die theatralische Fassung des ganzen letzten Aktes, in welchem dieser wichtige, für Molière und seinen Tartuffe entscheidende Umschwung sich vollzieht, ist unmöglich. Man denke doch: Wir befinden uns im Vorgemach der Theaterloge des Königs, die durch einen Vorhang nach hinterzu abgeschlossen ist. Auf dieser bedenklichen place théatrale kommen alle möglichen Menschen zusammen, die man dort am Wenigsten erwarten sollte und die dort nicht das Mindeste verloren haben: außer dem König auch Molière im Tartuffecostüm, La Roquette, Armande und Madeleine, die als Elmire und Dorine beschäftigt sind, Minister, Akademiker, Leibarzt und Kammerherr — und alles das, während draußen der „Tartuffe" gespielt wird! Oeffnet man den Vorhang zur Loge des Königs, so sieht man in den Zuschauerraum. Das heißt doch auf die Neutralität des Podiums zu fest bauen! Warum befinden sich alle jene Menschen nicht im Theater selbst, wohin sie gehören? Wie ist es möglich, daß sie sich von

der Aufführung, dem heiß erkämpften Ziel des ganzen Luſtſpiels, dem Gegenſtand der allgemeinen Neugier das Mindeſte entgehen laſſen? Und geſetzt auch, daß der König ſich beleidigt aus ſeiner Loge zurückziehen müßte, ſobald er um Armandens Hals das Zeichen der Ablehnung, das gelbe Tuch, geſehen — wie kann er im Vorgemach bleiben, wenn draußen die Stimme der kleinen Madeleine laut wird? „Hat die Kleine Talent?“ fragt der König. — „Dieſe Kleine ſcheint ein hübſches Organ zu beſitzen.“ — „Delarive, gefällt ſie?“ — „Iſt ſie gut coſtümirt?“ — Ei, möchte man ſagen, überzeugen ſich Ew. Majeſtät davon doch ſelbſt, wie es das Einfachſte und Natürlichſte iſt! Das thut Ludwig ſchließlich freilich auch — aber nur, um nach kurzer Zeit wieder aus ſeiner Loge hervorzutreten und die Erklärung abzugeben, er habe, während er drinnen war, nicht — das Spiel der Künſtler, ſondern Molières Geſpräch mit La Roquette im Vorgemach belauſcht! Unwahrſcheinlichkeiten dieſer Art ſollte man den Autoren nicht hingehen laſſen. Sie ſind eine Perſiflage auf die theatraliſche Einheit des Ortes, die ohne Grund bei den Anforderungen der modernen Bühne zwar von keinem verſtändigen Dramatiker innerhalb eines Aktes aufgegeben werden wird, die aber ſchonungslos geopfert werden ſollte, wenn ſie ſolche auch durch die künſtlichſte Motivirung nicht zu verdeckenden Unmöglichkeiten nach ſich zieht. Im dritten Akt des Wildenbruch'ſchen „Harold“ geht es ganz ähnlich zu. Hinter der Scene wird ein Turnier ausgefochten, bei welchem der geſammte Hof Wilhelms von der Normandie betheiligt iſt. Und doch bringen es Kämpfer, Sieger und Preisrichter fertig, jeden Augenblick auf der Bühne zu erſcheinen! Natürlich zieht das Sinnwidrige eines ſolchen Vorganges nicht nur die äußere, ſondern auch die innere Handlung in ihren Ruin. Wer es mit der Motivirung des äußeren Vorganges ſo wenig genau nimmt, verliert den ſichren Boden unter den Füßen; er gewöhnt ſich an das Unmögliche und bietet ſchlechte Gewähr dafür, daß er bei der Begründung der Seelenvorgänge in der Bruſt ſeiner dramatiſchen Perſonen ſorgfältiger verfährt. Selbſt einige unſrer claſſiſchen Dramen warnen uns,

in der Vermeidung eines Scenenwechsels unter Umständen nicht zu ängstlich zu sein. Die künstliche Art, mit welcher Schiller die Söhne der Fürstin von Messina bei den Aufklärungen der Mutter über das Geschick der Tochter immer gerade dann von der Scene entfernt, wenn ihr Wissen das Räthsel entwirren und die Katastrophe verhüten müßte, ist nur eine Folge der ängstlichen Beobachtung der Ortseinheit, und gerade in diesem Falle macht sie das tragische Ende von dem kleinlichsten Zufall oder besser Raffinement abhängig. Der Fall des „Urbildes“ steht freilich auf einem andern Blatt, aber er lehrt doch auch, daß die Zusammendrängung der theatralischen Handlung auf eine place théatrale ebenso wenig zulässig ist, wenn sie der simpelsten Wahrscheinlichkeit, als wenn sie der dramatischen Nothwendigkeit widerstreitet. Und beide sind nahverwandt.

Daß Gutzkow zum Schluß den heitren Eindruck seiner Komödie noch dadurch trübt, daß er seinen Helden an dem schurkischen La Roquette eine offenbare Erpressung begehen läßt, ist freilich schlimm und von der Stimme des Publikums wie der Kritik, u. A. von Julian Schmidt, gleich nach dem Erscheinen des Stücks scharf abgelehnt worden. Molière droht dem Präsidenten, in seiner Maske die Bühne betreten zu wollen, wenn er der kleinen Madeleine, der Tochter des unglücklichen Duplessis, nicht 30000 Livres auszahlt und weitere 30000 zur Gründung einer Theaterakademie bestimmt. Das sollte freilich nicht sein. Es ist häßlich, es verletzt uns. Aber wenn irgend der Zweck das Mittel heiligt, dann gewiß hier. Molière fordert von La Roquette doch nur einen Raub zurück, und die gerechte Sache mag die unlautere Form entschuldigen. Das Ganze bleibt trotz dieser Verirrung doch ein treffliches Stück. Schrieb Gutzkow „Zopf und Schwert“ mit einem gewissen Behagen des Herzens und mit einer Fähigkeit der komischen Charakteristik, die bei ihm selten so rein und unbefangen auftritt, weil sie gemeinhin durch tendenziöse Nebeninteressen, feindselige Stimmungen, nervöse Uebereizung beeinflußt und verzerrt wird, so waltete bei der Schaffung des „Urbildes“ sein Verstand klarer, heller, vorurtheilsfreier als

sonst, dem künstlerischen Spieltrieb liebenswürdig hingegeben, von berechtigten polemischen und moralischen Interessen nicht weiter erregt, als es dem Stoff zusagte. Und weil von allen Kräften, die in der Seele dieses Mannes durcheinander gährten, der Verstand die stärkste war, so mußte ihm unter günstigen Bedingungen gerade ein Intriguenlustspiel ausnehmend gelingen. Und das ist der Fall des „Urbildes". Es ist, als hätten sich die Elemente in Gutzkows Schaffen in diesem Werke gesondert und als waltete der Verstand zu oberst über Phantasie und Leidenschaft frei und heiter, klug zur Ordnung lenkend, was sich dort unten zu verwirren droht. Darum gefiel das Stück selbst dem strengen Hebbel, der Gutzkow sonst nicht leiden konnte. Er nennt ihn (in den Tagebüchern) einen „Charlatan", zeichnet ihm sein Selbstportrait in den „Charakteristiken" wenig schmeichelhaft nach, findet seine Romane und Novellen „erbärmlich" und geht mit dem „Königsleutnant" scharf ins Gericht. Aber das „Urbild des Tartüffe" läßt er in Ehren gelten.

Konnte nun wirklich derselbe Mann, der uns dies tüchtige Lustspiel gegeben, sich noch höher über sich hinausheben und auch eine gute Tragödie schaffen? Besaß er die Kraft, uns die Menschen im heißen Ringen der Leidenschaften zu zeigen und uns mitten auf das Schlachtfeld zu führen, ohne sich selbst, ohne uns zu verwirren? konnte er diese Kämpfe sich nach großen seelischen und sittlichen Gesetzen vollziehen lassen und uns an den Feldherrn, den Helden schmieden, so fest, daß wir mit Wonne Glück und Unglück, Fall oder Sieg mit ihm theilen? konnte er dessen letztes Loos ohne Zufall, ohne äußere, mechanische Hülfe rein aus dem Charakter, aus dem Thun des Helden entwickeln? und besaß er die undefinirbare dichterische Macht, uns schon im Beginn das Ende ahnen zu lassen, den Zauber der tragischen Stimmung, die wunderbare Fähigkeit der Erhebung des Einzellooses zum Ewigen und Allgemeinen? Es hat in der That nicht an Stimmen gefehlt, die den „Uriel Acosta" unter die größten dichterischen und dramatischen Erscheinungen rechneten — es war eine Täuschung. In seiner Art hat Gutzkow zwar mit ihm das Höchste

erreicht, was er seiner Natur nach erreichen konnte, aber die Grenzen dieser Natur verleugnen sich nicht. Das Stück besitzt eine vorzügliche Technik, es ist von großer Einfachheit und Würde in der Composition, alle Motive sind deutlich herausgearbeitet, unnütze Episoden fehlen. Dazu eignet ihm ein poetischer Odem der Rede, wie er uns aus keiner andern der Gutzkow'schen Dramendichtungen entgegenschlägt, und der uns an einigen Stellen wohl nur darum so unmittelbar an's Herz greift, weil der tragische Zwiespalt, das Leid in Gutzkows eigenem Leben und Schaffen aus ihm wiederklingt.

„O denke nicht, mein Kind! Schlaf' wie die Blume,
Dir hold in ihrer bunten Schönheit blüht
Und sich nicht kümmert, wer sie wohl erschuf;
Laß deinen Geist nur wogen wie das Meer,
In seiner tiefsten Fülle stolz sich schaukelnd,
Bleib' auf der hohen See, fern von dem Ufer,
Wo Menschen dich mit ihren Fragen quälen:
Bist du ein Jude, bist du wohl ein Christ,
Bist Niederländer, bist ein Portugiese,
Bist du dem König, bist dem Volke hold,
Willst du, daß einer oder alle herrschen?
Wer so dich frägt, den höre nicht, mein Knabe,
Und laß die Antwort dir im Busen ruhn!"

Ich glaube den Dichter aus diesen Worten zu hören, nicht seinen Helden. Er ist es selbst, hinter dessen Genius, hinter dessen frischen Lebenstrieben das Denken lauerte, das ihm nur selten, in wenigen glücklichen Stunden, vergönnte, seine Dichterseele voll und rein auszuathmen und uns so erquickend anzumuthen wie das Leben selbst. Die tragische Einsicht in sein eigenes Wesen spricht aus ihnen: die Frucht der seltenen Einkehr in sich selbst, zu der das Leben dem Hastigen so wenig Zeit ließ. Und nicht aus jenen Versen allein, aus allen Ritzen und Poren des Stücks schimmert dieselbe Erkenntniß. Nicht „Uriel Acosta", der Held — das ganze Werk trägt einen Trauerflor. Mit blasser Leidensmiene blickt es uns an, und wie die Blumen in der Hand des jungen Spinoza welken, wie dies philosophische Kind über das,

was nur zum Genusse des Augenblicks bestimmt ist, seine klugen Bemerkungen macht, so legt sich über die frischesten, blühendsten Gefühle der kalte, zersetzende Geist des grüblerischen Denkens. Dasselbe „Denken", vor welchem Uriel den jungen Schwestersohn warnt, hat den Gestalten der Dichtung die Wangen bleich gefärbt und über jeden schönen Trieb ein fahles Gewebe gebreitet. Alles, jede Neigung, selbst die Liebe hat es ergriffen, und wenn das Denken Judith Wanderstraaten und Uriel zusammenführt, so trennt es auf der andern Seite den Schüler von dem würdigen Lehrer und stört den Frieden des eigenen Charakters, indem es ihn theilt und seine Theile sich feindlich bekämpfen läßt. Das Denken war es auch, was Gutzkow fast mit aller Welt und mit sich selbst in Zwiespalt setzte und zur Grübelei, zum Verfolgungswahn entartet, über sein Leben trostloses Unglück brachte und seine feindliche Wirkung erst mit dem Tode des Armen verlor.

Diese elegische Grundstimmung, diese gedrückte Luft des Stückes taugt nun vortrefflich zu seinem Gegenstand. Der Druck, die Knechtung des freien Gedankens unter das starre Gesetz und den Willen einer plumpen Majorität — das ist sein Thema. Das hellsichtige Wissen soll dem Herzen, die Aufklärung dem Vorurtheil das Knie beugen. Und da giebt es keine mannhafte Auflehnung gegen den herrischen Zwang, keinen Martertod, so glaubenstreu, so jubelvoll, wie Unzählige ihn seit den ersten Tagen der christlichen Kirche erlitten haben. Nein, die Vernunft kriecht demüthig zu Kreuze, und als sie glaubt, sich „mit eines Simsons letzter Riesenstärke" zu erheben und den Bau der Synagoge in seinen Fugen zu erschüttern — eben da ist sie am Wenigsten frei, und das ist das Klägliche und Trostlose daran. Dieser Punkt ist wohl in's Auge zu fassen. Man hat zwar seit dem Erscheinen des „Uriel Acosta" im Jahre 1846 den Glauben verbreitet, daß hier ein entrüsteter Protest des Lichts gegen die Finsterniß erhoben sei, ein Protest, wie er im Geist jener Zeit lag, und man hat den „Uriel" mit großer Emphase eine Tragödie der Ueberzeugung genannt. Nichts ist weniger wahr. Acosta widerruft den Inhalt des angeblich ketzerischen Buches, das er verfaßt und das ihm den Fluch der Orthodoxie zugezogen hat,

auf die Bitten der Mutter und der Geliebten und in der gewissen Hoffnung, Judith zum Altar zu führen, wenn er sich mit seinen Glaubensgenossen versöhnt habe: plausible Motive ohne Zweifel, wenn sie den Helden auch nicht in die Reihe der todestrotzigen Bekenner der Wahrheit stellen, die die Geschichte kennt. Immerhin aber ist der Conflict stark genug, und Uriels Motive sind zu menschlich, als daß wir ihnen widerstreben könnten. Was aber nun? Er fügt sich den schimpflichen Satzungen der Synagoge, er setzt sich den Fußtritten der Gemeinde aus, und der übermüthige Jochai, sein Mitbewerber um Judith Vanderstraatens Hand, erspart ihm das Aergste nicht. Daß in diesen Augenblicken seiner tiefsten Erniedrigung seine blinde Mutter bereits todt und die Geliebte durch den üblichen Theaterbankerott ihres Vaters die Verlobte des frechen Jochai geworden ist, erschüttert uns tief, aber es ist keine Empfehlung für den Helden und ein unbegreiflicher Mißgriff des Dichters, daß Uriel von dem gedoppelten Verlust vor der Zurücknahme seines Widerrufs Kenntniß erlangt hat. Was ist denn nun von seiner pathetischen Rede „Stürzt, ihr Felsen, von meiner Brust! Du Zunge werde frei" zu halten? Ist sie nicht eitel Wortschwall und Phrase? In dem Augenblick, wo er am Heldenhaftesten sein sollte und scheinen möchte, ist er es am Allerwenigsten. Das Galilei'sche Wort „Und sie bewegt sich doch" wird nicht der unversehrten, gegen die Lüge sich trotzig aufbäumenden Natur, nicht dem Charakter, sondern dem betrogenen Herzen entpreßt, und so werthlos für die Synagoge der Widerruf, so werthlos ist für den Zuschauer seine Zurücknahme. Die Rechnung, die Uriel, von seinem Gefühle getrieben, angestellt, ist durchkreuzt worden — hinc illae lacrimae! und wir haben gar keinen Grund anzunehmen, Acosta würde seinen Widerruf nicht beendet haben, wenn er die grausame Nachricht von der Mutter Tode und dem Verlust der Geliebten nicht erhalten hätte. Damit öffnet sich denn freilich eine ärgerliche Aussicht, nicht zu Gunsten des Helden. Es soll nun an und für sich gewiß nicht bestritten werden, daß ein Mensch in der Situation des Uriel ganz so wie er handeln kann — das Verdrießliche ist nur, daß

das Eigenintereſſe ſich mit dem Mantel des Wahrheitstrotzes bekleidet und die ſcharfer Prüfung ungewohnten Zuſchauer auf das Lügenhafteſte täuſcht. Ich habe an anderer Stelle die Ueberzeugung vertreten, daß der dramatiſche Held nicht unbedingt die Qualitäten des Heros zu haben braucht, und räume wiederholt auch dem Hamlet, Heinrich dem Sechſten, Taſſo, Clavigo das Heldenrecht ein — nur eins muß man verlangen, unbedingt: außer dem dramatiſchen Erforderniß, daß alle Vorgänge des Stücks aus dem Verhalten des Helden reſultiren, das andre, daß er, ſei er wie er ſei, vor ſich und vor uns wahrhaft iſt, wahrhaft in ſeiner Stärke und Schwäche, in ſeiner Bosheit oder Güte. Acoſta aber möchte durch des Dichters Schuld einen Ruhm davontragen, den er nicht verdient. Er iſt kein Märtyrer der Wahrheit. Er iſt ein armer von einem ſchweren Geſchick heimgeſuchter Sohn und ein noch unglücklicherer getäuſchter Liebhaber — und damit ſoll er ſich genügen laſſen. Auch beanſprucht er ja in dem „Sadducäer von Amſterdam", jener aus dem Jahre 1833 ſtammenden Novelle Gutzkows, die der Dichter im „Uriel Acoſta" dramatiſirt hat, nichts weniger als den Ruhm eines Helden. Dort ſchwankt Uriel wie ein Rohr im Winde, bald ſtolz, bald elend; kein feſter Stern ſtrahlt ſeinem Leben, wir bemitleiden ihn, aber wir brauchen ihn nicht zu bewundern. Ein kleines Meiſterwerk, das ſich damit begnügt, uns für die Mittelfigur des düſtren Bildes zu intereſſiren, ohne zu praetendiren, daß wir für ihn Partei nehmen ſollen. Wie bedauerlich hat ſich das im „Uriel Acoſta" verwandelt!

Leider fehlt dem Helden aber auch das Erforderniß der dramatiſchen Entwicklung, und darin verleugnet ſich der Urſprung des Dramas aus der Novelle nicht. Genau genommen ſind wir nämlich im vierten Akt nicht weiter als im erſten. Acoſta wird durch die Verhältniſſe, durch ſeine Kindesliebe und durch ſein begreifliches Verlangen, die geliebte Braut heimzuführen, zum Widerruf, zur Lüge verleitet, und er reſtituirt ſich wieder dadurch, daß er die Lüge zurücknimmt. Was ihn im vierten Akt ſchuldig macht, das hat er in den Augen der rechtgläubigen Juden ſchon durch das Buch begangen, das die Synagoge durch

den alten de Silva prüfen läßt und das ihn der Ketzerei überführt. Zwar will es auf den ersten Blick scheinen, als sei Uriels Zornrede am Schluß des vierten Aktes vor versammelter Gemeinde etwas ganz Unerhörtes, das den Juden zum Mindesten das Recht gäbe, den Apostaten in strengstem Gewahrsam zu halten. Aber dem muß doch wohl nicht so sein, denn im fünften Akt ergeht sich Uriel vollkommen frei im Garten der Villa Manasses, und es ist (auffallend genug, aber echt Gutzkowsch), als sei der vierte Akt gar nicht dagewesen. Darum fehlt dem ganzen Drama, wie die Entwicklung, aber auch die Lösung. Die Kugel, mit welcher Uriel endet, nachdem Judith Gift genommen, führt die Verwirrungen der Tragödie nicht zum Schluß. Sie könnte allerdings den Knoten dramatischer zerreißen, wenn sie statt des Helden den Jochai tödtete — aber zu diesem Ende fehlt dem Verfasser der Muth wie dem Helden. Warum erschießt sich also Acosta hinter der Scene selbst? Die gewöhnlichste, aber leider naheliegende Deutung wäre die, daß sein Dasein nur auf diese Weise einigermaßen glatt und reinlich zum Abschluß käme, denn nach seinem schwankenden und charakterlosen Verhalten muß er Christen und Juden, sich selbst und den Zuschauern ein moralisches und aesthetisches Aergerniß sein. Größer und poetischer gefaßt, endet er, nicht weil er sich in einer Weise verstrickt hat, daß nur der Tod das zerstörte Gleichgewicht und Gesetz des Lebens wiederherstellen kann — sondern weil er ist, wie er ist, ein Wissender unter Millionen, und doch zu schwach, um sich über die Millionen hinwegzuschwingen, einer, der die Seherbinde trägt, die von Uralters her mit dem Fluch des Lebensüberdrusses behaftet ist. Weil er „ohne das Fürwort eines Priesters wagte, Gott unmittelbar in's Auge zu schauen" und den Stein, den die Unduldsamkeit deshalb auf seine Brust gewälzt, nicht länger zu tragen vermag. „Er mußte gehen" sagt er selbst, „weil er nicht bleiben durfte." Ganz gut — oder vielmehr: nicht gut, denn das ist sehr traurig. Aber dramatisch? Nein. Denn ein Solcher war Uriel Acosta im ersten Akt auch schon — also hätte die Kugel ihn schon damals oder früher treffen können. Damit wäre denn freilich das ganze Stück nicht da, was so viel heißt als:

es ist trotz alles dramatischen Scheins und trotz der wirksamsten Theaterscenen doch kein Drama, und Gutzkows eigne Auslegungen desselben vermögen diese Einsicht am Allerwenigsten zu erschüttern. Er irrt darum auch gründlich (und er ist nicht der erste Dramatiker, der sich über seine eignen Gestalten täuscht), wenn er die Schauspieler warnt, den Uriel nicht zu weich, zu gelassen, „zu leidendreflectiv" zu geben. Er irrt damit zum Schaden seiner Dichtung. Denn ein Darsteller, der es versuchen wollte, im Uriel den schonungslosen Mann der Opposition zu betonen und ihn in diesem Sinne als einen „Charakter" anzulegen, würde die Schwäche des Stücks dadurch nur noch mehr aufdecken und sich zugleich um seine Wirkung bringen. Der Grundton der Rolle kann gar nicht dunkel genug gefärbt werden. Wohl ragt Acostas Verstand weit über den seiner Umgebung hinaus, aber während sich die Akiba und de Santos in ihren engen Schranken, eins mit sich selbst, frei und glücklich fühlen, drückt dem Uriel das Denken einen Stachel in's Herz und färbt jedes seiner Worte melancholisch. Nur aus solcher Stimmung heraus begreift man auch die Stärke, den der Gegendruck, die Liebe zur Mutter und Geliebten, auf ihn ausübt. Sein Vorzug wird sein Unglück. Seine Gedanken erscheinen in schwarzem Gewande. Den sympathischen Trauerzug raubt man ihm nicht ohne Gefahr, und es wäre beispielsweise ganz falsch, wenn der Schauspieler in der Scene mit dem alten Rabbi, anstatt unter der ihm verhängten Schande sichtbar zu leiden und im Innersten gegen seine Fesseln zu knirschen, den guten Ben Akiba kalt und ironisch, als stände er über der Situation, behandeln wollte. O nein! Er kommt nach des Dichters Anweisung „blaß und verfallen", einen „kranken Mann" nennt ihn der Greis, und er selbst begehrt nichts sehnlicher als bald zu sterben. „Tödtet mich" ruft er aus. Es drängt ihn hinweg aus einer Welt voll Zwiespalt und Traurigkeit, in der die Propheten gesteinigt werden.

Zu der bleichen Farbe des Helden stimmt die Blässe des Antlitzes seiner Genossen und Widersacher. Es ist, als wäre das ganze Bild mit Bleitönen gemalt. So unfrisch, so freudlos ist es. Nirgends ein fröhlich quellender Blutstropfen, eine tolle

Leidenschaft, nirgends etwas Ganzes und Zweifelloses. Was über Judiths und Uriels Liebe angedeutet wurde, bestätigt de Silvas Wort:

„Er hat, durch Zufall sich Manassen nähernd,
Sein Kind — nicht mit dem Netz der Liebe, nein,
Mit seinem Denken nur so eng umgarnt",

Judith selbst erinnert den Geliebten daran, wie ihre Liebe entstanden, und Uriel bestätigt es ihr (in der vierten Scene des zweiten Aktes):

„Das Wildhinstürmende paßt nicht für uns.
Vielleicht wenn wir mit Büchern nicht verkehrt,
Von Sternen nicht, vom Weltall nicht gesprochen,
Und nur an Nächstes uns geklammert hätten,
Vielleicht, daß dann die wilde Ungeduld
Der ungezähmten Triebe tobt' und schriee."

Man sieht wohl: so redet die echte, große, unverfälschte Liebe nicht. Zwar tritt Judith, als die Priester mit den Widderhörnern Acosta verfluchen, muthig auf die Seite des Freundes und spricht das schöne Wort:

„Er wird geliebt! Glaubt besseren Propheten!",

aber dieselbe plötzlich so entschlossene Frau betrachtet es doch sonderbarerweise als ganz selbstverständlich, daß ihr Ideal eine öffentlich verkündigte Ueberzeugung widerrufe. Als sie seinem Widerstand begegnet, steht sie wie vor einem Räthsel, und als Uriel auf seiner Weigerung beharrt, übt sie mit dem Ausruf: „Mutter, wir werden nicht geliebt!" eine starke Pression auf ihn. Wie ist das von der aufgeklärten Tochter Manasse Vanderstraatens nur möglich? Allerdings kommt ihr bald darauf die Ahnung, sie könne Unrecht gethan haben — aber was frommt diese rasche Reue jetzt? Es handelte sich bei Judiths Bitte um den Widerruf doch nicht um einen durch den Augenblick herausgepreßten Entschluß, sondern um tief im Herzen wurzelnde Ueberzeugungen, die Zeit genug hatten auszureifen und sich zu klären. So schwankt sie wie Uriel es thut, und wenn sie, stark und entschlossen, mit

würd'ger Ruhe zum Giftbecher greift, ein Opfer verworrener Verhältniſſe, nicht ihrer Schuld, dann hinterläßt ſie in uns mit dem Gefühl der Bewunderung doch auch das andre, daß es ihr nur auf dieſe Weiſe möglich geweſen, ſich in unſrer aeſthetiſchen Werthſchätzung zu rehabilitiren. Das weiß ſie auch ſelbſt. Als der gute, gleichfalls immer ſchwankende de Silva, der die Hand zu Uriels Sturz bietet, Judiths Liebe zu dem Verfluchten „faſt teufliſch" nennt und ſich doch hernach mit ſalbungsvollen Worten des Mordes der Beiden anklagt — als er, confus genug, von dem Opfer, das ſie dem Vater gebracht, als einer „großen That" ſpricht und ihren „Stolz" aufruft, da will ſie von dieſem Ruhm Nichts wiſſen und fragt, im Innerſten aufgelöſt: „Habt Ihr den Stolz je weinen ſeh'n, de Silva?" Gegen Uriel hatte ſie im ſtrengſten Sinne Nichts zu ſühnen, denn wenn ſie ihn auch zum Widerruf gedrängt, ſo war mit der Zurücknahme des Widerrufs doch ihre Schuld caſſirt. Aber gegen ſich ſelbſt hatte ſie gut zu machen, aeſthetiſch mehr als moraliſch. Sie hatte mit einem ganzen Entſchluß, mit einer entſchiedenen That die in Verwirrung gerathenen Contouren ihres edel angelegten Bildes wieder feſtzuſtellen, und in dieſem Sinne begrüßen wir ihr Sterben mit Freuden.

Einen einzigen Charakter hat das Stück, der in dem Geſpinnſt des Denkens nicht verſtrickt iſt und der von Zweifeln, von bänglichem Schwanken und Zaudern Nichts weiß. Obwohl ihm die übrigen theatraliſch an Wirkung überlegen ſind, überragt er ſie an Mannichfaltigkeit, Wahrheit und Feinheit doch Alle. Es iſt Judiths Vater, Manaſſe Vanderſtraaten. Ein liebenswürdiger Egoiſt, der vom Becher des Lebens nur den Schaum abſchlürft, ein Genußmenſch, der mit ſeinem Kunſtepikuräerthum alle ernſten Gedanken verſcheucht. Wie wir aus Judiths Geſpräch mit de Silva im fünften Akt, einer poetiſch wahrhaft herrlichen Scene, erfahren, erheben ſich über den Leichnamen ſeines Weibes und ſeines Sohnes prachtvolle Denkmale — in ſeinem Herzen aber ſind die Todten längſt zu Aſche geworden. Er macht ſich nicht das Geringſte daraus, ſein eigenes Glück mit den Opfern Anderer zu erkaufen, weil er zum Nachdenken darüber, ob es frevelhaft

oder nicht, überhaupt gar nicht gelangt. Ohne das Unglück Anderer zu wollen, schafft er es doch. Sein Selbsterhaltungstrieb ist so mächtig, daß er ihm den Blick für das Elend der Welt verschließt. Er hat sein Leben in den Bann

„des eigenen Behagens eingepfercht"

und leidet bitter, wenn ihm die Welt,

„die wirkliche, an's stille Fenster pocht."

Bei alledem ist er in seinem Egoismus eine glückliche Natur. Seine heitre Kunstwelt hebt ihn über die kleinen Sorgen des täglichen Lebens hinweg. Das Glück dauert freilich nur so lange, bis ein schwerer Schlag den Selbstgenügsamen aufscheucht und ihn belehrt, daß es ein Sittengesetz giebt, dessen Gebote zwingender sind als die der Aesthetik und des leiblichen und geistigen Behagens. Ein solcher Schlag trifft auch Manasse Vanderstraaten mit dem Selbstmord der Tochter, die sich für ihn, um ihn vom Ruin zu retten, dem reichen Jochai vermählen mußte. Vielleicht wird er ihn tiefer empfinden als den Tod seines Weibes und seines Knaben Perez. Aber über Jahr und Tag wird sich auch über ihrem Grabe ein Monument erheben, und „in Marmor aufgefangen schweigt der Schmerz". —

Dieses schönen Wortes mußte ich gedenken, als im December 1878 die Zeitungen meldeten, den inzwischen ganz verbitterten, von Wahngedanken verfolgten Dichter habe (in der Nacht vom 15. zum 16.) der Tod ereilt: ein Ende, erschreckend und unheimlich genug. Wie zwei seiner Romanfiguren (Lucinde im „Zauberer", Hackert in den „Rittern vom Geist") hatte er im Feuer geendet. Ein Schlafmittel hatte ihn betäubt, ein umgestürztes Licht sein Bett in Brand gesetzt. Alsbald zeigte sich auch die versöhnliche Kraft des Todes, und gar eines solchen Todes. Der Widerwille, den seine unstete, von Extrem zu Extrem schwankende, aus den ärgsten Widersprüchen gemischte Natur erregt, verschwand in den Flammen, und die unbestreitbare Bedeutung seines Talents erschien mit allem Tüchtigen und Schönen, was er geschaffen, in ihrem Glanz verklärt und vergrößert. Man konnte sich nicht verhehlen, daß sein Wesen sich sehr wahr-

es ist trotz alles dramatischen Scheins und trotz der wirksamsten Theaterscenen doch kein Drama, und Gutzkows eigne Auslegungen desselben vermögen diese Einsicht am Allerwenigsten zu erschüttern. Er irrt darum auch gründlich (und er ist nicht der erste Dramatiker, der sich über seine eignen Gestalten täuscht), wenn er die Schauspieler warnt, den Uriel nicht zu weich, zu gelassen, „zu leidendreflectiv" zu geben. Er irrt damit zum Schaden seiner Dichtung. Denn ein Darsteller, der es versuchen wollte, im Uriel den schonungslosen Mann der Opposition zu betonen und ihn in diesem Sinne als einen „Charakter" anzulegen, würde die Schwäche des Stücks dadurch nur noch mehr aufdecken und sich zugleich um seine Wirkung bringen. Der Grundton der Rolle kann gar nicht dunkel genug gefärbt werden. Wohl ragt Acostas Verstand weit über den seiner Umgebung hinaus, aber während sich die Akiba und de Santos in ihren engen Schranken, eins mit sich selbst, frei und glücklich fühlen, drückt dem Uriel das Denken einen Stachel in's Herz und färbt jedes seiner Worte melancholisch. Nur aus solcher Stimmung heraus begreift man auch die Stärke, den der Gegendruck, die Liebe zur Mutter und Geliebten, auf ihn ausübt. Sein Vorzug wird sein Unglück. Seine Gedanken erscheinen in schwarzem Gewande. Den sympathischen Trauerzug raubt man ihm nicht ohne Gefahr, und es wäre beispielsweise ganz falsch, wenn der Schauspieler in der Scene mit dem alten Rabbi, anstatt unter der ihm verhängten Schande sichtbar zu leiden und im Innersten gegen seine Fesseln zu knirschen, den guten Ben Akiba kalt und ironisch, als stände er über der Situation, behandeln wollte. O nein! Er kommt nach des Dichters Anweisung „blaß und verfallen", einen „kranken Mann" nennt ihn der Greis, und er selbst begehrt nichts sehnlicher als bald zu sterben. „Tödtet mich" ruft er aus. Es drängt ihn hinweg aus einer Welt voll Zwiespalt und Traurigkeit, in der die Propheten gesteinigt werden.

Zu der bleichen Farbe des Helden stimmt die Blässe des Antlitzes seiner Genossen und Widersacher. Es ist, als wäre das ganze Bild mit Bleitönen gemalt. So unfrisch, so freudlos ist es. Nirgends ein fröhlich quellender Blutstropfen, eine tolle

Leidenschaft, nirgends etwas Ganzes und Zweifelloses. Was über Judiths und Uriels Liebe angedeutet wurde, bestätigt de Silvas Wort:

„Er hat, durch Zufall sich Manassen nähernd,
Sein Kind — nicht mit dem Netz der Liebe, nein,
Mit seinem Denken nur so eng umgarnt",

Judith selbst erinnert den Geliebten daran, wie ihre Liebe entstanden, und Uriel bestätigt es ihr (in der vierten Scene des zweiten Aktes):

„Das Wildhinstürmende paßt nicht für uns.
Vielleicht wenn wir mit Büchern nicht verkehrt,
Von Sternen nicht, vom Weltall nicht gesprochen,
Und nur an Nächstes uns geklammert hätten,
Vielleicht, daß dann die wilde Ungeduld
Der ungezähmten Triebe tobt' und schriee."

Man sieht wohl: so redet die echte, große, unverfälschte Liebe nicht. Zwar tritt Judith, als die Priester mit den Widderhörnern Acosta verfluchen, muthig auf die Seite des Freundes und spricht das schöne Wort:

„Er wird geliebt! Glaubt besseren Propheten!",

aber dieselbe plötzlich so entschlossene Frau betrachtet es doch sonderbarerweise als ganz selbstverständlich, daß ihr Ideal eine öffentlich verkündigte Ueberzeugung widerrufe. Als sie seinem Widerstand begegnet, steht sie wie vor einem Räthsel, und als Uriel auf seiner Weigerung beharrt, übt sie mit dem Ausruf: „Mutter, wir werden nicht geliebt!" eine starke Pression auf ihn. Wie ist das von der aufgeklärten Tochter Manasse Vanderstraatens nur möglich? Allerdings kommt ihr bald darauf die Ahnung, sie könne Unrecht gethan haben — aber was frommt diese rasche Reue jetzt? Es handelte sich bei Judiths Bitte um den Widerruf doch nicht um einen durch den Augenblick herausgepreßten Entschluß, sondern um tief im Herzen wurzelnde Ueberzeugungen, die Zeit genug hatten auszureifen und sich zu klären. So schwankt sie wie Uriel es thut, und wenn sie, stark und entschlossen, mit

würdiger Ruhe zum Giftbecher greift, ein Opfer verworrener Verhältnisse, nicht ihrer Schuld, dann hinterläßt sie in uns mit dem Gefühl der Bewunderung doch auch das andre, daß es ihr nur auf diese Weise möglich gewesen, sich in unsrer aesthetischen Werthschätzung zu rehabilitiren. Das weiß sie auch selbst. Als der gute, gleichfalls immer schwankende de Silva, der die Hand zu Uriels Sturz bietet, Judiths Liebe zu dem Verfluchten „fast teuflisch" nennt und sich doch hernach mit salbungsvollen Worten des Mordes der Beiden anklagt — als er, confus genug, von dem Opfer, das sie dem Vater gebracht, als einer „großen That" spricht und ihren „Stolz" aufruft, da will sie von diesem Ruhm Nichts wissen und fragt, im Innersten aufgelöst: „Habt Ihr den Stolz je weinen seh'n, de Silva?" Gegen Uriel hatte sie im strengsten Sinne Nichts zu sühnen, denn wenn sie ihn auch zum Widerruf gedrängt, so war mit der Zurücknahme des Widerrufs doch ihre Schuld cassirt. Aber gegen sich selbst hatte sie gut zu machen, aesthetisch mehr als moralisch. Sie hatte mit einem ganzen Entschluß, mit einer entschiedenen That die in Verwirrung gerathenen Contouren ihres edel angelegten Bildes wieder festzustellen, und in diesem Sinne begrüßen wir ihr Sterben mit Freuden.

Einen einzigen Charakter hat das Stück, der in dem Gespinnst des Denkens nicht verstrickt ist und der von Zweifeln, von bänglichem Schwanken und Zaudern Nichts weiß. Obwohl ihm die übrigen theatralisch an Wirkung überlegen sind, überragt er sie an Mannichfaltigkeit, Wahrheit und Feinheit doch Alle. Es ist Judiths Vater, Manasse Vanderstraaten. Ein liebenswürdiger Egoist, der vom Becher des Lebens nur den Schaum abschlürft, ein Genußmensch, der mit seinem Kunstepikuräerthum alle ernsten Gedanken verscheucht. Wie wir aus Judiths Gespräch mit de Silva im fünften Akt, einer poetisch wahrhaft herrlichen Scene, erfahren, erheben sich über den Leichnamen seines Weibes und seines Sohnes prachtvolle Denkmale — in seinem Herzen aber sind die Todten längst zu Asche geworden. Er macht sich nicht das Geringste daraus, sein eigenes Glück mit den Opfern Anderer zu erkaufen, weil er zum Nachdenken darüber, ob es frevelhaft

oder nicht, überhaupt gar nicht gelangt. Ohne das Unglück Anderer zu wollen, schafft er es doch. Sein Selbsterhaltungstrieb ist so mächtig, daß er ihm den Blick für das Elend der Welt verschließt. Er hat sein Leben in den Bann

„des eigenen Behagens eingepfercht"

und leidet bitter, wenn ihm die Welt,

„die wirkliche, an's stille Fenster pocht."

Bei alledem ist er in seinem Egoismus eine glückliche Natur. Seine heitre Kunstwelt hebt ihn über die kleinen Sorgen des täglichen Lebens hinweg. Das Glück dauert freilich nur so lange, bis ein schwerer Schlag den Selbstgenügsamen aufscheucht und ihn belehrt, daß es ein Sittengesetz giebt, dessen Gebote zwingender sind als die der Aesthetik und des leiblichen und geistigen Behagens. Ein solcher Schlag trifft auch Manasse Vanderstraaten mit dem Selbstmord der Tochter, die sich für ihn, um ihn vom Ruin zu retten, dem reichen Jochai vermählen mußte. Vielleicht wird er ihn tiefer empfinden als den Tod seines Weibes und seines Knaben Perez. Aber über Jahr und Tag wird sich auch über ihrem Grabe ein Monument erheben, und „in Marmor aufgefangen schweigt der Schmerz". —

Dieses schönen Wortes mußte ich gedenken, als im December 1878 die Zeitungen meldeten, den inzwischen ganz verbitterten, von Wahngedanken verfolgten Dichter habe (in der Nacht vom 15. zum 16.) der Tod ereilt: ein Ende, erschreckend und unheimlich genug. Wie zwei seiner Romanfiguren (Lucinde im „Zauberer", Hackert in den „Rittern vom Geist") hatte er im Feuer geendet. Ein Schlafmittel hatte ihn betäubt, ein umgestürztes Licht sein Bett in Brand gesetzt. Alsbald zeigte sich auch die versöhnliche Kraft des Todes, und gar eines solchen Todes. Der Widerwille, den seine unstete, von Extrem zu Extrem schwankende, aus den ärgsten Widersprüchen gemischte Natur erregt, verschwand in den Flammen, und die unbestreitbare Bedeutung seines Talents erschien mit allem Tüchtigen und Schönen, was er geschaffen, in ihrem Glanz verklärt und vergrößert. Man konnte sich nicht verhehlen, daß sein Wesen sich sehr wahr-

ſcheinlich zum Heil für ſein künſtleriſches Schaffen gefeſtigt und beruhigt haben würde, wenn ihm der Kampf um's Daſein vom Schickſal erleichtert worden wäre, und eine Stimmung, ähnlich derjenigen, die dem Selbſtmordverſuch des bedauernswerthen Mannes im Jahre 1865 folgte, bemächtigte ſich der Gebildeten der Nation. Damals hatten rührige Freunde dafür geſorgt, durch öffentliche Sammlungen dem Wiedergeneſenen zu beweiſen, daß es ihm in Deutſchland an thatbereiter Sympathie nicht fehle, und ihn vor aufreibender Arbeit wenigſtens für einige Zeit zu ſchützen — jetzt fehlte die Möglichkeit ihm zu helfen, und ein Gefühl dumpfer Trauer trat an die Stelle jenes Erſchreckens. Immer deutlicher aber empfand man, nachdem die erſte Wirkung der trüben Kunde ſich beruhigt und das Bild des Geſchiedenen ſich den Augen wieder ſo dargeſtellt hatte, wie es war, die erlöſende Bedeutung ſeines Todes. So lange er lebte, mußte er den Widerſpruch wecken. Es war zu viel in ihm, was künſtleriſch verletzte und abſtieß. Zu viel von dem, was er geſchaffen, forderte die ſchonungsloſeſte Verwerfung, und es iſt begreiflich genug, daß gerade ſeine Zeitgenoſſen ihn am Heftigſten befehdeten, weil ſie nicht nur ſeine einzelnen Werke, weil ſie ſein ganzes im Grunde ſo unkünſtleriſches Weſen und damit den Mann ſelbſt, ſeine Perſon, verwarfen. Dieſen perſönlichen Stachel, den ſchon wir Jüngeren nicht unmittelbar empfinden konnten, verlor der Streit um ihn mit ſeinem Tode naturgemäß. Die Gerechtigkeit ſichtete ſeine Werke, und man freute ſich der Genugthuung, dem Todten geben zu können, was ihm gebührte, doppelt, weil man es dem Lebenden, der von dem Geiſt ſeines Schaffens nicht zu trennen war, ſelbſt gereizt, verſagt hatte. Einen Marmor über ſeine Gebeine! Im Marmor aufgefangen mußte Schmerz und Zwieſpalt, Haß und Groll verſtummen. Der Blick in ſein Leben erfreut nicht, und die meiſten ſeiner Werke ſind für unſer Volk und unſre Kunſt ſchon lange todt — aber ein reines, verklärtes Abbild des Geſtorbenen wird alles Häßliche zurücklaſſen, und aus den edelſten ſeiner Züge wird ſich ein Bild von ihm formen, das die Pietät der Nachwelt noch eine Weile wird lebendig halten können. Wer mehr als ein geſchmeicheltes Portrait, wer die

Wahrheit will, kann ſich daran freilich nicht genügen laſſen. Aber auch der ſtrengſte Wahrheitsſinn wird unter ſeinen Werken glänzende Zeugniſſe ſeines großen, reichen Talents finden, werth geſehen zu werden und über den Troß erhaben. Und wenn er ſie auf den Schild hebt, wird ihm vielleicht ein Seufzer über den Feind in dieſes Mannes Bruſt kommen, über den Unſtern ſeines Lebens, der ihm das Höchſte zu erreichen verſagte — aber wozu noch?

„In Marmor aufgefangen ſchwieg der Schmerz.“

# Laube.

# Laube.

Ein Mann, ein ganzer Mann! So ist Laube Vielen, so ist er auch mir einstmals erschienen, ein Mann im Sinne der „rauhen Tugend", der trotzigen Widerstandsfähigkeit, herb, knorrig, wie er es im Aeußeren war, ein Lastträger mehr als ein Poet. Schade, daß die Rechnung doch nicht so ganz rein aufgeht. Wer ihn in seinen alten Tagen je einmal gesehen, sein energisches bärenhaftes Antlitz, wer seine mißlautende Commandostimme gehört, sein kurz angebundenes Wesen kennen gelernt hatte und sich doch seiner allgemeinen Borstigkeit freute, der mochte sich sagen, hier habe sich der Geist den Körper gebaut; so wetterfest müsse auch der innere Mensch sein, ein Mensch, der mit dem Leben nicht pactire und der mit seiner Ueberzeugung stehe und falle. Es war eine Täuschung. Als ihn die thörichte Demagogenriecherei von Land zu Land jagte, der Bundestag ihn mit seinen Genossen in die Acht erklärte und aller Orten ein Kerker für ihn offen stand, in derer einige er denn auch wirklich insgesammt für ein Jahr und etliche Monate hineingerieth, da ließ er sich durch die üblen Folgen gar bald von der Unhaltbarkeit seiner „Grundsätze" überzeugen und scheute sich vor dem Eingeständniß nicht, er habe nie so recht begriffen, daß er sich von der demagogischen Bewegung habe mitreißen lassen und warum er für seine Jugendthorheiten in Ketten und Banden habe büßen müssen. Er hatte eben auch das Revolutioniren einmal versuchen wollen wie so vieles Andere, was nach Sturm und

Drang ausſah und Wirkung machte, und da es fehlſchlug, beugte er ſich, wie ſein Biograph Johannes Prölß in ſeinem Buch „Das junge Deutſchland“ freimüthig zugiebt, am Tiefſten von ſeinen Mitſtreitern „unter das kaudiniſche Joch“. Er wollte nicht mehr zu ihnen gehören und hatte es angeblich nie gethan — Heine, Gutzkow, Mundt und Wienbarg mochten ſich über den „Apoſtaten“ entrüſten, wie ſie wollten.

Literariſch machte er es nicht viel anders. Er hatte Heine copirt, der ihn ſchätzte und beinahe liebte und der ihn ohne ſonderlichen Scharfblick für das „flammende Herz des jungen Deutſchland“ hielt. Aber die fabelhaften Jongleurkunſtſtücke, die Heine mit der Feder aufführte, wie konnten ſie ſeinem Nachahmer mit ſeinen Grobſchmiedhänden gelingen? Seinen „Reiſenovellen“ (ſechs Bänden!) fehlte all der prickelnde Witz, alles dichteriſche Feuer, das die Frivolitäten ſeines Meiſters adelte, die Gluth der Sinnlichkeit, die Wärme der Liebe, die Kraft und Schärfe des Haſſes — nur eben ſo ſprunghaft und willkürlich waren ſie, denn das ließ ſich copiren. Ueber das Herz weg geſchrieben, dreiſt genug, aber nicht charaktervoll, nicht überzeugungstreu. Für einen Schriftſteller ſolchen Schlages ging es aber auch einmal auf eine andre Art — man brauchte ja nur die Muſter zu wechſeln — und wie er ſich mit allen Anforderungen des Staates ſäuberlich abfand, ſo that er es auch mit jeder literariſchen Richtung, jedem poetiſchen Genre, und ſchnellfertig mit dem Wort und in einem nichts weniger als ſchönen Stil verſuchte er im Roman, in der Novelle, in literargeſchichtlichen Arbeiten, in Feuilletons aller Art ſeine muntren Kräfte, bis das Theater ihn mit Beſchlag belegte. Und auch da gab er der Zeit und den Umſtänden, was ſie von ihm verlangten. Nur Fragen der Nützlichkeit, nicht der Ueberzeugung konnten ihn zum Scheitern bringen oder zum Einziehen der Segel beſtimmen, und daß er weit mehr diplomatiſirte und ſich auch vor doppeltem Spiel nicht ſcheute, davon weiß die Geſchichte des Burgtheaters etwas zu erzählen. Immerhin: Muth und Arbeitsluſt verlor er niemals, und inſofern blieb er allezeit ein Mann. Für ihn gab es keiner „feiger Gedanken bängliches Schwanken“, rüſtig

arbeitete er sich durch alle Fährlichkeiten des Lebens, und ebenso rüstig, selbstbewußt und trotzig lenkte er dreimal vom sicheren Port sein Schifflein durch alle Brandungen und Klippen des Theatermeers, des unruhigsten und tückischesten von allen. Eine lange Fahrt bestand er unter günstigen Sternen, kleinere folgten, immer war es ein Sturm, der ihn zu guter Letzt ans Land warf, und immer schien es sein Mannestrotz zu sein, der die Fahrt nicht nach dem Winde richten wollte, um das Aeußerste zu vermeiden. Es *schien* so. Das Glück war ihm darin hold, daß es ihm einige gute Abgänge bereitete. Hinter den Coulissen sahen sie lange nicht so günstig aus.

Gleichwohl: als ein Typus der rauhen Ganzheit wird sein Bild wohl in der Erinnerung aller fortleben, die ihm je begegnet sind. Er wollte nur sich, er glaubte nur an sich, er war unsagbar rücksichtslos, aber er lebte stets auch der unerschütterlichen Ueberzeugung, daß er das Rechte erkannt habe und verpflichtet sei, durchzusetzen, was ihm die Brust erfüllte, trotz aller Wandlungen, die er durchmachte. Als er sich einmal auf der Welt der Bretter heimisch gemacht hatte, verwuchs er auch so mit ihr, daß man sich gar nicht gewundert hätte, wenn er das Wort des französischen Selbstherrschers auf sich angewandt und gesagt hätte: „Le théâtre c'est moi". So *fühlte* er in der That, und als er mit der Direction der Burg seine Autorität schwinden sah, gerade da wurde er streitbarer und selbstbewußter als je. Und doch war nichts von leerer Praetension dabei. Auch sprachen ja seine Erfolge für den unermüdlichen Kämpen. Und wer von seiner kräftigen Einwirkung auf seine Schauspieler nichts wußte und von ihm als Dichter Nichts wissen *wollte* und *konnte*, der sagte sich doch wenigstens eins: hier lebt ein genauer Kenner der theatralischen Wirkung und ein kluger Hüter der bühnenmäßigen dramatischen Form. Hier ist die unbedingteste Klarheit und Sicherheit in der Verkörperung der dramatischen Intentionen für das Theater zu finden. Man pries seine „Technik", wie man heutzutage in's Blaue hinein die Technik der Franzosen preist, und die irrlichtelirenden jüngeren Talente, die eine genaue Kenntniß des Coulissenwesens nicht von Grund aus verschmähten, konnten

gewiß sein, nicht ohne Nutzen bei ihm in die Schule zu gehen. Eine gute Exposition, eine zweifelsfreie, wenn auch nichts weniger als dichterische Diction, scharfe Bühnencharaktere, eine zumeist rein äußerliche, aber doch geschickte Steigerung der fest concentrirten Handlung, effectvolle Aktschlüsse — alles das würde man von ihm erlernen können.

Nun, diese guten Eigenschaften und die Recepte dazu besaß er zum Theil wirklich, wenn sie der Ruf auch übertrieb. Und daß sie erlernbar und übertragbar waren, beweist sein erstes bekanntes Drama am Besten, und zwar darum, weil in ihm von all seinen späteren klugen Künsten noch gar nichts zu spüren ist. Sie mußten also von außen her gewonnen werden können, und dem ist mit einigen Einschränkungen wirklich so. Zwar sein erstes Drama war der „Monaldeschi", der aus dem Jahre 1841 stammt und auf dem Stuttgarter Hoftheater am 12. November zur Aufführung gelangte, nicht. Schon als blutjunger Student hatte Laube (es war im Jahre 1829) einen „Gustav Adolf" geschrieben, und der war sogar bald nach seinem Erscheinen erfolgreich über die Bühne des Breslauer Stadttheaters gegangen: sehr erfolgreich sogar, denn Wilhelm Kunst spielte als Gast die Titelrolle. Johannes Prölß theilt uns in seinem „Jungen Deutschland" einige nicht ganz üble Jamben daraus mit, Verse, die für mein Ohr leichter fließen, als viele aus seinen späteren ehemals begehrtesten Repertoirestücken. Nach der Definition, die uns Hans Sachs in den „Meistersingern" vom Künstler und Dilettanten giebt, muß die Jugend aus ihnen geklungen und gesungen haben, nicht die künstlerische Berufung des auserwählten Meisters. Denn, seltsam genug, Laube weiß in seinen „Erinnerungen" „absolut nicht mehr, wie er auf die Idee gekommen", und ebensowenig, „woher er die Mittel genommen zu einer fünfaktigen historischen Tragödie". Also wie etwas Fremdes war das Stück aus ihm hervorgebrochen, vergänglich wie ein Jugendrausch und eine Jugendliebe, und des Aufhebens schien ihm das von ihm selber vergessene Drama so wenig werth wie die Bruchstücke eines zweiten unvollendeten Bühnenwerks, das ein theaterüblicher „Moritz von Sachsen" werden sollte. Mehr als zehn

Jahre mußten vergehen, bis ihn die Lorbeeren Gutzkows auf den Gedanken brachten, auch ihm möchten „die unbedeutend grünen Blätter“ auf dem verlassenen Versuchsfeld blühen können.

„Ein sauber ausgeführtes Intriguenstück“ hat man den „Monaldeschi“ genannt, und nichts kann falscher sein, denn es ist weder sauber gearbeitet, noch ist es ein Intriguenschauspiel. Ein Charakterdrama will es sein, und man kann sich kein verworreneres denken. Von einer eigentlichen Handlung, vollends von einer ordentlich geführten, ist darin keine Rede, und was in dem Stück wirklich zur Intrigue gehört, das ränkevolle Sinnen des Italieners Santinelli auf seines Rivalen Monaldeschi Untergang, tritt völlig zurück vor dem, worauf es Laube eigentlich ankommt: der Darlegung zweier abenteuernder Naturen, des abenteuernden Mannes und der abenteuernden Frau, und ihres Verhaltens zu einander. Von ihnen ist die Schilderung des Weibes, rein auf den Charakter hin betrachtet, nicht übel gelungen: Königin Christine von Schweden ist es, die sich der Macht entäußert, ohne dafür in der Liebe, die den Frauen gehört, einen Ersatz zu finden; die aus einem gewissen schauspielerischen Reiz mit den schwersten Entschlüssen spielt, ohne die Folgen zu überdenken, und die im Gefühl ihrer geistigen Bedeutung doch echt weiblich auf Schritt und Tritt an die Grenzen ihrer Logik gelangt. So ist es z. B. ganz wohl begründet, daß sie, nachdem sie die Krone in Karl Gustavs Hände gelegt, trotzdem nicht aufhört, sich als Königin zu fühlen, königliche Handlungen vorzunehmen und Rechte zu beanspruchen, die nur dem Oberhaupt des Landes zukommen können. Der Widerspruch, die Halbheit, das Abenteuerliche ihrer Natur wird deutlich und nicht unwahrscheinlich damit gekennzeichnet. Als sie Gewißheit erlangt, daß Monaldeschi in geheimer Verbindung mit Mazarin steht und ernstlich beabsichtigt, sie aus Fontainebleau mit Gewalt nach Schweden zurückzuführen, fordert sie ihre früheren Kronräthe ohne Weiteres auf, ihn zum Tode zu verurtheilen, und als diese klar und bündig darthun, daß sie erstens nicht mehr ihre Diener, zweitens kein Gerichtshof seien, da geräth sie in die hellste Entrüstung und schreit über Verrath. Zwar hat sie noch einen Schlupfwinkel. Als der alte Graf Brahe ihr in den

barockſten Verſen (die ab und an die Proſa des Dialogs unterbrechen) ihre Thorheit vorhält:

„Was heiſcheſt du jetzt? Ein Königsrecht,
Das du ſelbſt zu Stockholm nicht beſeſſen,
Du heiſcheſt es im fremden Lande,
Das dir nicht günſtig geſinnt iſt,
Du heiſcheſt es, als wenn du nimmer
Der Krone dich entäußert,
Und von uns juſt, welche die Krone
Dir halten wollten,
Und deinetwegen nicht halten konnten,
Von uns jetzt heiſcheſt du Rechte der Krone,
Die über die Krone hinausgehn,
Mit Ungeſtüm und mit Gewalt —
Das ſprengt den längſten Faden der Geduld,
Und hier iſt die Grenze,
Daß Brahe ging mit Chriſtinen",

da weiſt ſie auf einen Vorbehalt in der Abdankungsurkunde hin. „Sie wollte auch ferner thun und laſſen können, was ihr beliebt, und über ihre Tiſch- und Hausgenoſſen alle Gerichtsbarkeit behalten". Dieſer curioſe Paſſus iſt in der Reichsrathsſitzung nun zwar (wunderlich genug!) unbeanſtandet durchgegangen, aber die kluge Chriſtine muß ſich doch von einem ihr vordem ſehr ergebenen Diener, dem Grafen Malſtröm, ſagen laſſen, daß ſie ſich ſchlecht auf ihn berufen könne, denn gelte er überhaupt, ſo doch jedenfalls nur in Schweden und auch dann nur unter der ſtillſchweigenden Vorausſetzung, daß König und Reichsrath ihren Beſchlüſſen zuſtimmten. Natürlich! Denn wohin ſollte es auch führen, wenn es in einem Culturſtaat zwei oberſte, mit den gleichen Machtbefugniſſen ausgeſtattete Gewalten geben und eine frühere Königin, die nach ihrer Abdankung eine Privatperſon wie jede andere iſt, ganz nach Gefallen henken laſſen und pardonniren ſollte. „Eine hyſteriſche Verblendung" nennt Laube ſelbſt in ſeiner derben Art dieſen coloſſalen Irrthum der haltloſen Frau. Iſt eine ſolche Kurzſichtigkeit aber überhaupt möglich (und das ſoll nicht beſtritten werden), dann iſt es doch noch ſehr die Frage, ob eine Perſon wie dieſe Chriſtine in den Mittelpunkt eines Dramas geſtellt werden darf. Solche Naturen, ſo verbohrt, ſo grillenhaft, ent-

behren des dramatischen Heldencharakters, und aus Launen entstehen keine tragischen Geschicke. Die fordern Menschen, bei denen Vorsatz, Entschluß und That engverkettet zusammenhängen, Menschen, die die Folgen ihres Verhaltens, mögen sie auch in ungeahnter Furchtbarkeit über ihr Haupt zusammenstürzen, doch wie eine nothwendige Frucht entgegennehmen. Normale Sinne, normale Geisteskräfte verlangen wir vom Helden, und wer über die Intelligenz und den Charakter eines Schulkindes nicht hinausreicht, kann auch eben so wenig wie ein Schulkind verlangen, ernsthaft genommen und als dramatische Hauptperson respektirt zu werden.

In dieser Beziehung steht es mit Christinens Widerspiel, Monaldeschi, besser. Handelt Christine so unüberlegt, daß sie von den einfachsten und natürlichsten Folgen ihrer Thaten überrascht wird, dann handelt er in's Blaue hinein, um alle Folgen, die daraus entstehen können, auf sich zu nehmen. Das ist zum Wenigsten mannhaft, aber dramatisch ist es im Grunde auch nicht. Eine bestimmte Richtung der Neigungen und des Wollens, ein festes Ziel des Strebens — ohne das giebt es keinen dramatischen Helden. Mit allen natürlichen Trieben, nicht aus einer theatralischen Grille muß er dem Einen zustreben, dessen Erlangung ihn selbst den Einsatz des Lebens werth dünkt. So liebt Romeo seine Julia, Ferdinand die Luise, so geizten Richard III. und Macbeth nach der Krone, so drängt es Othello mit dem Tode des geliebten Weibes seine Rache zu ersättigen und seine Ehre zu rächen, so kämpft Maria Stuart um ihre Freiheit und ihre Königsrechte. Wer ein solches Ziel nicht kennt, wer Allen Alles sein kann und nur darauf wartet, was ihm der Zufall in den Weg wirft — dessen Thun entbehrt ebenso sehr der zwingenden Nothwendigkeit wie das blinde Handeln dessen, der die simpelsten Consequenzen seiner Thaten nicht vorausschaut. Und das ist Monaldeschis Fall. Er sucht sich ein beliebiges Wirkungsfeld, und da Christine den europäischen Ruf genießt, ein „seltener Verein von Geistesgaben" (!ein Abstractum!) zu sein, wendet er sich auf gut Glück nach Schweden. Was er da will? Den nüchternen, intriguanten Santinelli aus der Nähe der Königin verdrängen? Diese be-

herrſchen? Einen Muſterſtaat gründen? Er weiß es ſelbſt nicht, und er thut nicht das Mindeſte, uns über ſeine Abſichten Klarheit zu verſchaffen. Denn man nehme nicht etwa an, die Liebe binde ihn an die Königin. Nichts weniger als das. Er iſt Chriſtinens Günſtling und vergleicht ſein Loos, vermuthlich mit dem beſten Grunde, dem „eines jämmerlichen Sklaven in einem türkiſchen Serail“. Die Königin ſelbſt macht aus ihren perverſen Neigungen kein Hehl. Männlich geartet wie ſie iſt liebt ſie keinen Mann, und an Monaldeschi intereſſirt ſie nur der geiſtreiche Menſch, der Phantaſt, der Abenteurer. Um weſſentwillen lebt und wirkt alſo dieſer Mann? Er hat keinen Endzweck, er iſt der Sklave ſeiner grillenhaften Impulſe — und dieſe Unſicherheit der Motive hat ſich an der Handlung auf das Bitterſte gerächt. Denn nicht nur daß ſie der dramatiſchen Haltung entbehrt, daß ihre Menſchen, anſtatt ſich bündig zu äußern und zu handeln, beſtändig eine gezwungen-geiſtreiche Converſation führen, über ihr eigenes Weſen und ihre Motive in Selbſt- und Zwiegeſprächen weitläufig reflectiren, dem Stück fehlt auch jeder dramatiſche Zuſammenſchluß: in jedem Akt geſchieht etwas, was im nächſten ſchon wieder vergeſſen iſt, und das Ende iſt nichts weniger als die letzte unabwendbare Folge des Anfangs. Monaldeschi geräth z. B. mit dem Grafen Malſtröm, dem Verlobten der ſchönen Sylva Brahe, in der vierten Scene des erſten Akts grimmig aneinander; aus dem Wortgefecht, das den beiden Gegnern immer noch Zeit läßt, allgemeine Betrachtungen über Nationalität und Glücksritterei anzuſtellen, entſpringt eine Duellforderung; das Duell wird durch Chriſtinens Willen ſo durchkreuzt, daß Monaldeschi in den unverdienten Verdacht der Feigheit geräth; Malſtröm ruft Pfui über ihn, nennt ihn einen Wicht und Prahlhans — und mit demſelben Manne führt Monaldeschi im vierten Akt die cordialſten Geſpräche, als ſtände nicht der leiſeſte Schatten zwiſchen ihnen. Und doch hat ſich die Situation inzwiſchen nur dadurch verändert, daß Malſtröm erfahren, in Monaldeschis Adern rolle wie in den ſeinen ſchwediſches Blut. Was aber ſind die Folgen des unterbrochenen Duells für Monaldeschi? Sie exiſtiren nicht. Der Held wird zwar gefangen

gesetzt, aber Christine spricht bezeichnender Weise selbst von einem Verhaftungsschauspiel, und weder für ihn noch für die gekrönte Frau, die seine Mannesehre so tödtlich verletzt hat, entspringt das Mindeste daraus. Im Gegentheil: er läßt sich in einer süßlich pathetischen Scene von der Königin noch ein Amulet umhängen, das bekannte Theateramulet, das Monaldeschi hernach mit seiner angebeteten Sylva gegen ein Kreuzchen, das diese um den Hals trägt, austauscht.

Und so geht es fort. Im dritten Akt stürzt Monaldeschi mit blankem Schwert in den Reichsrathssaal, um die Königin an der Abdankung zu hindern. Das ist doch gewiß das stärkste Stück, das Königin und Edle sich bieten lassen können. Diese rufen zwar auch: „Nieder mit dem Fremden", vermuthlich aber nur mit halber Stimme, denn da Monaldeschi mit Entschlossenheit nur ihre eignen Ansichten vertritt, hätten sie allen Grund, ihre Abneigung gegen ihn fahren zu lassen und ihm ein Hoch statt eines Pereat zu bringen. Wie straft nun aber Christine die Verletzung ihrer Majestät? wie ahndet der Reichsrath den Schimpf, den ihm der kecke Eindringling zugefügt? Gar nicht. Im dritten Akt redet man kaum mehr davon — spurlos für Held und Heldin, spurlos für den dramatischen Proceß ist eine so ungeheure Thatsache vorübergegangen. Monaldeschi begleitet die Königin auf ihr Schiff, das sie nach Italien bringen soll, und Alles bleibt im Uebrigen beim Alten. Aber es kommt noch ärger. Im vierten Akt, der auf offener See spielt, wagt Monaldeschi den vermessensten Verrath. Er verständigt sich heimlich mit einem Bootsmann, um das Schiff beidrehen zu lassen und die Königin, statt nach Italien, bei Nacht und Nebel nach Schweden zurück und Karl Gustav als Gattin in die Arme zu führen. So hofft er sie von ihren Schrullen zu heilen und zu einem nützlichen Gliede der menschlichen Gesellschaft zu machen. Der Verrath wird belauscht, hintertrieben und — nun wird die Königin dem Unverschämten doch den Kopf vor die Füße legen lassen? O nein! Er bleibt, der er war, denn Christine schmeichelt sich mit dem Gedanken, daß er bei all seiner Verrätherei doch für die Königin in ihr (die sie nicht mehr ist!) von Allen am Besten sorge. Und so

zieht er mit ihr nach Flandern, nach Rom, nach Frankreich, und hier erst stürzt ihn Santinellis Eifer ins Verderben. Sein Einverständniß mit Mazarin wird sein Tod — anscheinend auch seine Liebe zu Sylva Brahe, die Christine durch das verhängnißvolle Amulet entdeckt. Aber wer glaubt an dies Motiv? Laube selbst hat es ja zerstört. Wie kann Christine eifersüchtig werden, sie, die ihren Monaldeschi nie geliebt? Auch begründet sie selbst, ihm ins Gesicht, seinen Untergang ganz anders mit folgenden fürchterlichen Versen:

„Die getreusten Freunde verstieß ich,
Weil sie dich nicht mochten!
Die getreusten Freunde verließ ich,
Weil sie dir nicht gefielen,
Und du, für alles das, gingst hin,
Verriethst mich einmal, zweimal, dreimal,
Und einmal mehr als — nein — und deshalb, Schurke,
Und deshalb stirbst du, stirbst du heut und hier",

worauf Monaldeschi noch nüchterner antwortet:

„Auf solche Anschauung ist Nichts zu sagen".

Es versteht sich bei diesem Schlag Menschen von selbst, daß die Königin den Mord des Helden sofort nach der That bereut und im Anblick der Leiche Monaldeschis ausruft:

„Die Ruhe und die Größe meines Lebens,
Sie sind dahin! Ich habe sie gemordet!"

Man halte einmal daneben, was der große englische Dichter Robert Browning aus diesem Vorgang, aus der Ermordung Monaldeschis in der Hirschgalerie zu Fontainebleau gemacht hat!

Wenn uns je die Inhaltsangabe eines Stückes über seinen Charakter verständigen kann, dann kann sie es ausnahmsweise hier. Zusammenhanglose Bruchstücke, aber kein Drama, das ist dieser „Monaldeschi". Wäre er mehr, dann gäbe es nichts in ihm, was nicht aus dem Vorangegangenen logisch und organisch erwüchse, und nichts in ihm wäre vergebens da. Im ersten Akt muß das Schicksal und der Untergang des Helden bereits vorgezeichnet und jede Scene im Drama ein Glied an der Kette sein, in der er sich verstrickt. Lears Ruin ist nur die Folge der Reichstheilung, die er in pomphafter Sitzung verblendet vornimmt; im ersten Akt schon fallen die Todeslooſe Carl Moors, Othellos,

Romeos, der Sappho und Hero. Davon findet sich im „Monaldeschi“ keine Spur, und das ist um so schlimmer, als der Stoff eine wahrhaft dramatische Gestaltung sehr wohl gestattet hätte. Fehlt ihm aber eine consequent geführte dramatische Handlung, sind auch seine Charaktere mehr personificirte Ansichten als Menschen — welcher Vorzug eignet ihm dann? Untheatralisch ist er durch und durch, und die wunderlichen Dinge, die geschehen, sind in einer realen Welt, über der kein Hauch aus dem Reich der Wunder liegt, nur Unmöglichkeiten. Wenn ein Mann mit einem sittsamen Mädchen, einer Grafentochter, Abends zufällig auf der Straße zusammentrifft und sofort ein umständliches Gespräch über den Unterschied der Glückschancen von Mann und Weib mit ihr beginnt, auf welches sie eingeht, wenn derselbe Mann, der in Stockholm völlig fremd ist, an demselben Abend wie aus der Erde gestampft in einem Zimmer des Residenzschlosses, ja im Gemache der Königin selbst erscheint — dann schütteln wir über solch' unsinnige Zumuthungen den Kopf, ohne im Mindesten romantisch gestimmt zu werden. Es ist die Phantasterei der Zeit des Rationalismus — Begriffe, die sich schnurstracks widersprechen. Die Romantik verlangt Glauben — eine nüchterne Romantik, eine Romantik der Aufklärung ist ein Zerrbild ihrer selbst.

Nun könnte das Stück trotz der vielen Mängel immer noch eins sein: die Frucht eines dichterischen Geistes, aber daran wird wohl schon nach den mitgetheilten Proben Niemand denken. Weder die Charaktere noch die Situationen tragen jene Glorie, die das Sinnliche und Stoffliche verklärt und dem Sondergeschick die Weihe des Allgemeinen giebt. Noch weniger schwellt die Sprache jener Odem, der bald eine warme, süßduftende Wortblüthe erschließt, bald in den rothen Gluthen der Leidenschaft über uns zusammenschlägt. Sie fördert zwar in dem beständigen echt jungdeutschen Bemühen, durch Paradoxen und Seltsamkeiten zu glänzen, einige geistreiche Wendungen zu Tage, an denen man sich erbaut, und in den mancherlei Reflexionen über das Wesen des Genius, der Herrschaft, des Katholicismus, der Convenienz tritt eine scharfe, kluge Beobachtung zu Tage, die uns Achtung abzwingt, im innersten Kern ist sie aber durchaus prosaisch, und

aus dem bis zur Unschicklichkeit freimüthigen Gespräch, welches Graf Brahe im Vorspiel mit der Königin Christine über die Descendenztheorie und Vererbung führt („Wir können's bis zur Kreuzung der Thierracen bringen", sagt die Monarchin), spricht ebenso wie in der auf dem Schiffsverdeck geführten Unterhaltung über die Seekrankheit der unverfälschte ungeschlachte Laube. Um so wunderlicher contrastiren mit solchen Platituden die zahlreichen Partieen in gebundener Rede, tolle rhapsodische Verse mit dem Rhythmus, aber ohne die Musik der Poesie. Und hier tritt nun so recht die Wahrheit des Schiller'schen Ausspruchs zu Tage, daß der Vers die beste Probe für den Werth und Gehalt der Sprache ist; alles Gewöhnliche scheint in ihm doppelt gewöhnlich. Wie paßt das Wort auf den Vers Laubes! Was ihn dazu führte, einen Theil seines Schauspiels zu versificiren, ist trotzdem klar: er that es, wo es ihm die Stimmung des Redenden und der Situation zu fordern schien, und fast die ganze zweite Hälfte des Stückes ist metrisch gebunden. Mag es einmal dahin stehen, ob der Autor sich darin nicht bisweilen getäuscht und auch Scenen ganz prosaischen Inhalts in seine unglaublichen Verse gegossen hat; mag die Abwechselung von Vers und Prosa, die ja auch Shakespeare gefallen hat, unbedenklich zugegeben werden — eins aber sollte sich jeder Dramatiker klar machen: wenn nicht der sprachliche Ausdruck selbst, auch in ungebundener Rede, dichterisch ist — die Versmessung macht ihn gewiß nicht dazu.

Dies ist eine Frage von principieller Wichtigkeit. Es ist neuerdings viel wider den Vers im Drama gekämpft worden, und der consequente Naturalismus thut ihn trotz der Engels- und Heilandsverse in Hauptmanns „Hannele" und der ganzen „Versunkenen Glocke" wohl immer noch halblaut in den Bann. Kein Geringerer als Henrik Ibsen hat ihn in einem der Oeffentlichkeit übergebenen Briefe an die Schauspielerin Wolf in Christiania verworfen, und das private Bekenntniß eines deutschen Dichters, der besonders durch die Meininger reichliche Bühnenlorbeeren errungen, ging vor etlichen Jahren dahin: es habe Alles seine Zeit, Vers und Prosa, und heutzutage sei die letzte modern. Das Eine wie das Andre ist eine bedauerliche Ver-

irrung bedeutender Dramatiker, die zugleich Poeten sind oder doch jeder Zeit sein könnten, denn weder hat die Mode, die äußerlichste und oberflächlichste aller Mächte, mit dieser tief innerlichen künstlerischen Frage etwas zu thun, noch ist der Vers so schlechtweg aus dem Drama zu verweisen. Geschähe das, dann würden in zahllosen Fällen den Dramatikern die dichterischen Flügel gebunden und der sprachliche Ausdruck auf das Niveau des Werktags und eben jenes mißverständlichen Realismus hinabsinken, der nicht eine künstlerische Darstellung, sondern höchstens eine platte Photographie der Wirklichkeit ist. Hier liegt auch der eigentliche Kern dieser Streitfrage. Sie sollte nicht lauten: ob Vers oder Prosa, sondern: wie weit hat sich die Sprache des Dramatikers von der des täglichen Lebens zu entfernen und in wie weit erhebt sie sich über diese? Es bedarf nur eines flüchtigen Hinweises auf Göthes „Egmont", seinen „Clavigo" und seine „Stella", auf Schillers Prosadramen, auf einige neuere deutsche Tragödien, beispielsweise Fitgers „Hexe" und „Von Gottes Gnaden", deren Sprache sich an der Göthe'schen gebildet hat, ja, auf die Dramen Ibsens und selbst Hauptmanns, um zu erkennen, daß das Wort in ihnen durchweg, wenn nicht geradezu dichterisch beschwingt, doch über die Niederungen des Tages hinauswächst und daß ohne eine Stilisirung desselben eine Klarlegung des Seelenlebens der dramatischen Personen durch den Dichter selten oder nie möglich ist. Es unterscheidet sich, wenn man von den crassesten Uebertreibungen, wie in Hauptmanns von dem Autor inzwischen längst überwundenen Fuselsdrama „Vor Sonnenaufgang" und andren einer öden und verbohrten Principienreiterei zu Liebe ähnlich gestalteten Werken absieht, von der Sprache der Wirklichkeit ganz so gründlich wie der Vers in der „Iphigenie", im „Tasso", in der „Stuart" oder der „Jungfrau". Was könnte aber für ein Grund vorliegen, diese dichterische Prosa zuzulassen und den Vers, der nur einen oder einige Schritte zur Idealisirung des Stoffes weiter geht, zu verwerfen? Ist es nicht ganz klar, daß es eine Frage des Sujets und seiner Behandlungsweise ist, ob Vers oder Prosa und welche Prosa? Je mehr dem Dichter daran liegt, seine Gestalten in eine höhere Sphäre

zu erheben, je mehr er damit auch seines eigenen hohen poetischen Amtes waltet, der Herzenskündiger seiner Menschen zu sein und dem Ausdruck zu verleihen, was ihnen im Grunde der Seele schlummert, dichterischen Ausdruck — je mehr muß es ihn drängen, diesen Ausdruck auch äußerlich von dem alltäglichen zu unterscheiden — und wie nahe liegt es da, die rhythmische Beflügelung, die auch der dichterischen Prosa innewohnt, noch um ein Weniges zu steigern und die Erhebung des Stoffes in die künstlerische Idealwelt durch den Vers noch deutlicher zu markiren. Von welcher entscheidenden Wichtigkeit dieser Schritt werden kann, macht uns die Vergleichung der Göthe'schen „Iphigenie" mit ihrer Prosafassung deutlich. In ihr drängte Alles nach dem Vers, und erst mit dem Vers erhielt der Wortlaut der Dichtung, der im Uebrigen fast unverändert blieb, seine unsterbliche Glorie. Gerade die „Iphigenie" hat mir im ersten Bande der „Dramaturgie" Gelegenheit gegeben, mich über das Wesen der dichterischen Sprache im Drama ausführlicher zu verbreiten — und ich darf auf diesen Abschnitt, der der allgemeinsten Zustimmung begegnet ist, vielleicht verweisen. Hier wird es genügen, klar zu legen, daß die Beantwortung der Frage, ob Vers ob Prosa, oder genauer, ob dichterischer Ausdruck oder modificirte Sprache der Wirklichkeit, sich nach dem Stoff und dem Stil des Dramatikers richtet, daß aber der Poet gegen sein eigenes Fleisch wüthen würde, der so schlechtweg glaubt, den Vers aus dem Drama verbannen zu können. Es giebt Stoffe, die sich von selbst in eine erhabenere Region emporheben. Was wäre „König Lear", was „Romeo" in Prosa? was die „Jungfrau von Orléans"? Und was wäre aus dem Goethe'schen „Faust" geworden, wenn der Dichter einen andern Stil für ihn gewählt, wenn er ihn nicht durch den Vers in die höchsten symbolischen Weiten emporgetragen hätte? Hätte nicht das realistische Leben im Lager Wallensteins seinen dichterischen Zauber und den typischen Charakter verloren, wenn es den Vers eingebüßt hätte? Und steht es im Princip mit Ibsens „Brand" anders als mit Goethes „Faust"? Daran hätte der norwegische Dramatiker denken sollen, bevor er dem Vers das unüberlegte Urtheil sprach.

Also auf den Stoff und die Absicht der dichterischen Behandlung kommt es an. So gewiß es nun Stoffe giebt, die den gehobenen Ausdruck *verlangen*, so gewiß die Stoffbehandlung des Dichters ihn unter Umständen dazu führen muß, die Sprache über die dürftige Verständigung des Alltagslebens emporzuheben — eben so gewiß giebt es Stoffe, denen das Prosawort tauglicher ist, und dichterische Fähigkeiten, die sich nicht hoch genug schwingen können, um ein Anrecht auf den Vers geltend machen zu können. Man denke sich einmal Lessings „Minna von Barnhelm" in Versen. Gerade der frische, kräftige Hauch der Wirklichkeit ist es hier, der uns stärkt und wohlthut; auf dem Boden der damaligen Gegenwart hat der Dichter mit voller Absicht sein Haus erbaut — würden wir nicht den Halt verlieren, wenn seine Menschen in Versen zu uns gesprochen hätten? wäre ihm die gleiche straffe Charakteristik des Just, des Werner darin auch nur möglich gewesen? Gewiß nicht. Allerdings macht auch Lessing von dem Recht jedes wahren Dichters Gebrauch, wenn er die Sprache poetisch hebt, wo es ihm die Stimmung erheischt, und *völlig* deckt sich der Ausdruck eines berufenen Dramatikers mit der Wirklichkeit *schlechterdings nie*, weil die Menschen des Werktags, wie sie gehen und stehen, auf dem Sprachinstrument nun einmal nicht zu spielen vermögen, und weil es, selbst bei der ausschweifendsten Verwendung von Regiebemerkungen für die Darsteller, ohne Sprache nun einmal kein Drama giebt — aber die Prosa gab ihm doch die Möglichkeit, jeden Augenblick in den Ton der Wirklichkeit zurückzufallen, sobald es ihm beliebte und der Charakter der Rolle oder der Scene es erheischte. Das ist auch der Fall mit Schillers „Kabale und Liebe". Die Sprache Schillers nimmt zwar einen weit höheren Flug und berührt sich weit näher mit dem Vers als die Sprache Lessings. Und doch wählte Schiller gewiß das Richtige, als er sich in diesem, in seinem Conflict ganz der Wirklichkeit angehörigen, bürgerlichen Trauerspiel für die Diction in Prosa entschied, die ihm die gleiche Freiheit wie Lessing ließ und ohne die wir uns den alten Miller, die Frau, den Präsidenten und den Marschall nicht denken können. Mit Hebbels „Maria Magdalena", mit Ludwigs „Erbförster"

verhält es sich ganz ebenso, nicht anders mit Ibsens Gesellschafts-dramen, oder etwa mit Hauptmanns „Einsamen Menschen“. Und zwingt hier der Stoff, so zwingt in andren Fällen die Begabung des Dramatikers — oder mit welchem Recht könnte die Prosa Ifflands zum Vers umgeschmiedet werden? Ohne dichterische Haltung ist dieser ein Unding und die scandirte Nüchternheit, in der sich nicht der leiseste dichterische Odem regt, ein Widerspruch mit sich selbst. Nur die dichterische Seele des Dramas hat ein Anrecht auf die dichterische Form.

Nun giebt es zwar, wie es in Prosadramen dichterische Partieen giebt und geben kann, auch in Verstragödien prosaische Theile, die die gebundene Rede nicht erfordern und die wir uns zum Mindesten eben so gut ungebunden vorstellen könnten. Wenn Lord Burleigh sich mit Maria von Schottland über die Berechtigung der Königin von England streitet, die Gegnerin vor ein britisches Gericht zu stellen, oder wenn Wallenstein mit dem schwedischen Oberst über die Bedingungen verhandelt, unter denen das schwedische Heer sich mit dem seinen verbinden könnte, dann sind das sehr reale, sehr concrete, sehr nüchterne Dinge, die mit der Poesie im Grunde gar Nichts zu thun haben. Nun hat es Schiller aber gerade in diesen Partien so meisterhaft verstanden, die Sprache zu lockern, sie gelegentlich der Prosa zu nähern und ihr jeden bildnerischen Schmuck zu nehmen, daß wir ihm Recht geben müssen, wenn er nicht, durch den Stoff verleitet, die betreffenden Scenen, wie es ja an sich denkbar gewesen wäre, in Prosa ausgeführt hat. Schon sein Stilgefühl, das immer auf das Ganze gerichtet ist und Vers und Prosa neben einander nicht vertragen haben würde, hielt ihn davon zurück. Hatte es ihm für die Grundstimmung der „Stuart“ und des „Wallenstein“ gut geschienen, die Dramen im Blancvers auszuführen und uns mit dieser Erhöhung des Ausdrucks auf die Zinne zu stellen, von der wir die Geschicke der Völker und Fürsten in großen, erhabenen, typischen Linien sich vollziehen sehen, dann verstand es sich für ihn von selbst, diese Stimmung nicht plötzlich durch ein ganz andres Mittel des Ausdrucks zu unterbrechen, das nur Shakespeares Meisterhände bei dem geringeren Stilgefühl, aber der ungleich

ſtärkeren und reicheren Charakteriſirungsgabe dieſes Genius für die Ganzheit ſeiner Dichtungen gebrauchen durften. Und dann beſaß ja Schiller die Kunſt aller großen Poeten, auch das Trockenſte zu beleben, jedwedes Ding ſinnlich anzuſchauen, und es auf dem ſteinigſten Boden ſproſſen und blühen zu laſſen. Auch unter der grauen Aſche jener Staatsverhandlungen kniſtern die Funken der Leidenſchaft und des dichteriſchen Lebens. Das Starre regt ſich ihm, das Todte wandelt. „Von Menſchen wimmelnd wächſt der Bau“ ſeines Amphitheaters in den „Kranichen des Ibykus“; der Schooß der Erde „ſendet den Menſchen ſeine Schätze herauf“ (in „Pompeji und Herculanum“); „des Hercules Stadt baut ſich auf's Neue“; Akrokorinth „winkt auf hohem Bergesrücken“ und dem Götterfreund „ſchenkt“ Apoll der Lieder ſüßen Mund. Was ſagt dagegen ein Dichter, der keiner iſt, Auguſt Wilhelm Schlegel in ſeiner Ballade „Arion“? „Arion war der Töne Meiſter“. Das iſt die baare, platte Sachlichkeit, die echte Proſa.

Nicht anders ſteht es mit Laube. Er hat im „Monaldeschi“ wohl ein dunkles Gefühl für das Verhältniß von Vers und Proſa verrathen, aber da ihm der dichteriſche Genius verſagt geblieben, nützt ihm alle Verſification Nichts. Ja, ſie deckt ſeine poeſieloſe Art erſt recht auf und legt es ihm nahe, daß er den Proſaboden nie hätte verlaſſen ſollen. Und ſo geht es zahlloſen Jambendichtern. Sie glauben Poeten zu ſein, wenn ſie ihre trockne Sprache nach metriſchen Geſetzen meſſen und correcte Fünffüßer ſchreiben, und was erreichen ſie? Nicht auf dem geflügelten Roß ſchwingen ſie ſich mit ihren Verſen in die Lüfte — ſie haben nur einer Mähre Stelzen untergebunden. Dieſen, ja, dieſen ſollte der Vers, wenn es nur ginge, verboten werden. Aber noch einmal: man verwechsle ſolche Mißbräuche nicht mit dem uralten Poetenrecht, „in Zungen“ zu reden, eine andere Sprache als wir nothbedrängten, im Frohn des Tages keuchenden Menſchenkinder! man vertauſche die poetiſche Wahrheit nicht mit der ordinären Wirklichkeit und man vertheidige die Dichter, die dem Vers ſo kurzweg glauben den Todesſtoß verſetzen zu können, gegen ſich ſelbſt! die Dichter, wohlverſtanden!

Bei dem „Monaldeschi“ iſt länger verweilt worden, als es

das Stück um seiner selbst und seiner Wirkung willen verdient (denn es ist von den Bühnen längst verschwunden) — aber als der erste beachtenswerthe Wurf des Verfassers auf dramatischem Gebiet mußte es lehrreich sein. Das Kernholz des Talents zeigt sich in solchen Erstlingswerken immer, wie ungehobelt es auch noch sei, Fehler und Schwächen treten deutlich in ihnen zu Tage — und was ist das Ergebniß bei Laube? Ein Dichter ist er nicht. Er will eine Charaktertragödie schaffen und zwei interessant geartete Naturen an ihrer Individualität zu Grunde gehen lassen — und es zeigt sich, daß sie keine dramatischen Charaktere, geschweige denn Helden sind. Wohl aber verräth er einen guten Blick für gewisse Excentricitäten seiner Menschen, und was ihm in der Zeichnung des Abenteurerthums Monaldeschis und der Königin gelingt, gelingt ihm nicht minder glücklich in den chargirten Nebenfiguren, besonders in einer, dem Hofmann von der Schnure. Und dabei ist es in Zukunft auch geblieben: weder ein großer Poet noch ein echter aus dem Innersten seiner Geschöpfe heraus gestaltender Dramatiker wurde der Laube des „Monaldeschi", wohl aber gelang ihm eine Reihe genrehafter oder starküberladener Figuren, und was er in seiner bizarren Abenteurer-Tragödie noch nicht besaß, das eignete er sich bald mit überraschender Schnelligkeit an, jene sichere Orientirung auf dem Podium, jene zuverlässige Technik, die auch seinen schwächsten Leistungen einen gewissen Theatererfolg verschaffte. Dieser Umstand ist wirklich bemerkenswerth und spricht für die Schmiegsamkeit und Frische seiner Begabung. Nachdem er sich, jugendlich unreif, mit der dramatischen Muse verbündet, aber nur um sich alsbald wieder von ihr loszusagen und sich in den breitesten Strom des Journalistenthums zu stürzen; nachdem sich sein Thätigkeitsdrang in den dreißiger Jahren in zahllosen Bänden überkollert, und nur eine Laune es war, die ihn dem Theater wieder zuführte, eine jungdeutsche Laune — da machte er es darin zwar wie Gutzkow, der sich ebenfalls in allen Sätteln zurechtzufinden wußte, nur unterschied er sich von seinem Genossen wie in so vielem Andern auch darin, daß er der neuen Fahne länger als jener getreu blieb und unter ihr die größten Ehren erntete, die ein „praktischer Bühnenmann"

in unsren Tagen bis zum Auftreten der Meininger überhaupt errungen. Seine großen Feldherrngaben machten ihn zu einem gefeierten Regisseur und Director, sein dramaturgisches Urtheil kam in den Ruf der Unfehlbarkeit, und von seiner Technik glaubten, wie gesagt, alle neueren Dramatiker lernen zu können.

Was waren denn nun die Mittel, mit denen er siegte? Zunächst bleibt er auf der Bühne Lessings und Schillers. Er wußte sehr wohl, daß mit der Illusion der äußren Scene, die die moderne Bühne sowohl von der Shakespeare'schen wie von der des strengen Einheitendramas der Franzosen unterscheidet, auch das Gesetz gegeben war, dieselbe nicht zu oft und, wenn es vermeidbar ist, nicht innerhalb des Aktes wechseln zu lassen. Die Gesetze der „Emilia", der „Minna" sind auch die seinen, und gebieterisch weist er eine Scenencomposition wie die des Kleist'schen „Käthchen" von sich. Dabei erfindet er mit gutem Geschick besonders in dem in dieser Beziehung schwierigsten, dem ersten Akt seiner Dramen, einen Raum, der die Parteien des Stückes zwangslos versammelt und den er oft (wie im „Struensee") mit großer Sorgfalt bis in's Détail beschreibt. Daß dabei auch Gesuchtheiten und Unmöglichkeiten vorkommen, ist fast selbstverständlich, aber es ist hier auch nur vom Theatralischen die Rede, und diesem ist die feste Technik, die er nach dem ersten Experimentiren auf der Bühne stets verfolgt, immer zum Vortheil ausgeschlagen. Neu ist dieselbe ja nicht. Unsren classischen Dichtern sind Kleist im „Prinzen vom Homburg", Grillparzer, Hebbel, Ludwig darin gefolgt — aber mit größerer Besonnenheit hat sie sich kaum Jemand zu Nutze gemacht, als Laube.

So klar er die Scene überschaut und so genau er jedes Möbel und jedes Requisit auf der Bühne beschreibt und placirt, so deutlich sieht er auch die Theaterfiguren in der Lampenbeleuchtung des Abends, costümirt und geschminkt vor sich. Mit seinem scharfen Blick verfolgt er sie von ihrem ersten Auftreten an auf Schritt und Tritt, schreibt ihnen oft auf Zoll und Linie den Weg vor, den sie auf der Bühne zurückzulegen haben, giebt ihnen ihre Stellung, ihre Armbewegung, ihre Mimik an, kurz läßt ihnen selbst aus eigener Freiheit nichts mehr zu thun übrig.

Sie als Menſchen zu ſehen, wie ſie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, gleichſam ohne Kleider und Falten — dazu iſt er nicht ſchöpferiſcher Poet genug — aber die Helligkeit ſeines Anſchauens, ſoweit es ihr Theaterleben und -Wandeln auf dem Podium betrifft, rühmt den ſichren Bühnenpraktiker, der auf das Jota genau weiß, was er will. Das trifft auch auf ſeine „Charaktere“ und die Art zu, wie er ſie ſich ſelbſt oder durch Andre exponiren läßt. Von der Confuſion des „Monaldeschi“ verräth der ſpätere Laube nichts mehr, und Gutzkow'ſches Dämmerlicht iſt ihm gänzlich fern. Ein jeder kann nur ſo und nicht anders aufgefaßt werden, und bei einigen iſt von einer Auffaſſung gar keine Rede: ſo bei den meiſten ſeiner Helden, die mehr Affecte, große Worte, Phraſen oder Principien, mehr Rollen als Menſchen ſind, und faſt bei all ſeinen Frauen. Aber auch dieſen weiß er irgend eine wohlfeile Bühnenwirkuug immer zu ſichern, und wenn Gutzkow ihnen die barockſten Phantaſtereien in den Mund legt, dann ſcheut Laube ſich vor den banalſten Gemeinplätzen nicht. Wenn Eſſex und die Rutland mit den Worten: „Auf Wiederſehn in einer beſſern Welt“ Abſchied für immer nehmen, dann ſchluchzt das ganze Parterre, und wenn die entſetzliche Doris Ritter, dies wandernde, ſentimentale Stammbuch, am Schluß des dritten Aktes des „Prinzen Friedrich“, Angeſichts des tyranniſchen Königs, der ſie zum Staupenſchlag verurtheilt hat, ausruft: „Es giebt ein Ideal“ und Friedrich, der große Friedrich, einfällt: „Am Thron und in der Hütte“, dann findet auch dieſe Plattheit begeiſterte Hände. Aufgewogen werden ſie immerhin durch ſeine trefflich beobachteten Sonderlinge, die mehr in ihm als nur den guten Techniker ehren, und durch einige nicht minder gelungene, mit guter Laune überzeichnete Luſtſpielfiguren: der Fürſt Schuisky in der ſonſt ganz unerträglichen Fortſetzung des Schiller'ſchen „Demetrius“ gehört zu jenen, eine mit ethnologiſchem Sinn meiſterhaft entworfene Figur, auch der kranke däniſche König Chriſtian, eine der beſten Bühnengeſtalten Laubes; und in der Komödie loben der Abbé im „Rococo“ und der prächtige Lord Adolphus Waterford in dem „Statthalter von Bengalen“ den erfahrenen Bildner.

Und so scharf Laube seine Theaterfiguren sieht, so deutlich hört er sie auch, nicht nur im Ausdruck, auch im Stärkegrad ihrer Stimme. Das ist ein beständiges Vorschreiben vom piano durch alle Schattirungen bis zum fortissimo. Da heißt es „leise", „halblaut", „matt anfangend und erst allmählich steigend", und so weiter in unabläſſiger Begleitung, woran in solcher Ausführlichkeit kein anderer Dramatiker denkt. Da wird vor jedem Wort eines gekrönten Hauptes eine „Pause" und während desselben „große Stille" angeordnet, kurz Laube, der unmusikalische Laube, erweist sich als ein großer Kenner und Berechner des tonischen Elements und seiner Wichtigkeit in einer theatralischen Aufführung. Fast immer verwendet er es ganz äußerlich. Wenn er z. B. das Gefühl hat, eine Rede sei zu lang und müsse, um der sceniſchen Lebendigkeit willen, unterbrochen werden, dann läßt er einige oder alle auf der Bühne befindlichen Personen sie durch Zwischenrufe theilen, erst zu zweien, dann zu dreien, zu vieren, fünfen, je nachdem es die äußere Steigerung und der akustische Sinn seines Erachtens an der betreffenden Stelle erfordert. In der Regel rufen sie unisono ein einziges Wort, „Graf!" (wie die langweiligen Lords im „Essex") oder „Majestät!" oder was nun sonst, und dabei ist es drollig genug zu beobachten, wie es dem Autor gar nicht darauf ankommt, ob die rufenden Personen an dem Verlauf einer Scene wirklich so sehr interessirt sind, daß solche Schreiereien natürlich wären. So unterstützt der General Grumbkow im „Prinz Friedrich" ganz gegen seine Natur das Lauteensemble im vierten und fünften Akt, und neben Marfa und Axinia schreit auch eine ganz indifferente Nonne, die Klostergefährtin der Czarewna, Olga, die an den theatralischen Vorgängen nicht im Geringsten betheiligt ist, einige Male mit den Anderen „Demetrius!", nur weil diesem Zusammenklang von Frauenstimmen für den Dichter eine erregende Wirkung innezuwohnen schien, um die es ihm zu thun war. Dazu kommen noch alle möglichen Instrumentalgeräusche, die sich merkwürdigerweise schon in seinem „Gustav Adolf" laut machten, Glocken, Trommeln, Pfeifen, Hörner, Peitschengeknall, Märsche, Gesänge, die auf das Geschickteste hinter der Scene mitspielen und die Spannung im

Hörer durch weise Vertheilung steigern. Ist man einmal auf diese technischen Hülfen aufmerksam geworden, dann verfangen sie nicht mehr, man bleibt kühl bei ihnen und lacht schließlich über sie — aber die jungen Talente brauchen darum doch nicht zu denken, daß das Mittel, da man es kennt, nun auch ohne Schwierigkeit nachzuahmen sei. Ohne Zweifel läßt sich Geräusch und Ton viel poetischer und dramatischer als bei Laube aus dem Stoffe selbst herleiten. Der Schuß hinter der Scene im dritten Akt der „Ahnfrau" während des Gebets der Bertha, die Thurmglocke in Byrons sonst undramatischem und untheatralischem „Marino Faliero" sind solche dramatischen Meisterklänge, und die ergreifendste poetische Wirkung übt das Geläut der Friedensglocken im ersten Akt der Fitger'schen „Hexe". Solche Höhepunkte finden sich bei Laube nirgends. Aber er hat seine Mittel, wie äußerlich immer, doch mit einem gewissen Takt verwandt, der nicht erlernbar ist. Ein angeborner Sinn lehrte ihn sie im richtigen Moment zur Erzielung des Theatereffekts gebrauchen, und dieser bleibt bei den Unvorbereiteten fast nie aus.

Wichtiger noch ist die kluge Art, mit welcher er das Material für die dramatische Handlung zurüstet, und seine Expositionen besonders sind von einer rühmenswerthen Klarheit und Vollständigkeit. Ist man bei ihm am Schlusse eines ersten Aktes angelangt, dann kennt man nicht nur alle Motive und Mittel, die er für die Folge gebraucht, ganz genau, sondern man ahnt auch sogleich die Wendung, die das Drama nehmen wird: eine Ahnung, die Laube in der Schlußscene des Aktes praegnant zusammen zu fassen und dadurch zur Gewißheit zu steigern liebt. Und so ist es richtig, denn nicht in der Ueberraschung, sondern in der Erfüllung der Erwartung liegt das Geheimniß der theatralischen Wirkung. Der Ring, an welchem das Geschick des Grafen Essex schwebt, wird schon in der ersten Scene der Tragödie zwischen Cecil und der Lady Nottingham erwähnt, und schon im ersten Akt des „Prinzen Friedrich" erscheint die Schrift, welche die Versöhnung des Kronprinzen mit seinem Vater im fünften herbeiführt. Spiel und Widerspiel kündigen sich in deutlichen Zügen an, und weder im „Essex" noch im „Struensee" noch im „Mon-

troſe" erſcheint uns der Ausgang zweifelhaft. Wenn die Nachricht kommt, der Günſtling der Eliſabeth habe ſeinen Poſten in Irland verlaſſen und ſei in London, und ſeine Feinde jubeln: „Jetzt iſt er verloren", „Ja, das iſt er" — dann vermag der leiſe Seufzer der Lady Rutland „Schütz' uns Gott" unſre Sorge nicht zu entkräften, und das Ende giebt unſrer Ahnung Recht. Ebenſo trefflich fängt der Schluß des Expoſitionsaktes des „Struenſee" das Kommende in einer ſinnbildlichen Situation auf: die vom Pöbel inſultirte Königin erſcheint, kaum aus einer Ohnmacht zu ſich gekommen, auf ihre Hofdamen geſtützt, todtenbleich im königlichen Schloſſe. „Sie lebt!" jubelt der Held, der Hof antwortet auf ſeinen Ruf mit lautloſer Stille, aber der König ſagt: „Sie lebt trotz Struenſee! — Struenſee hat zu verantworten, was ihr begegnet iſt". Und nicht minder fühlbar wird uns das Loos, welches den Helden erwartet, im „Montroſe", deſſen erſter Akt die Vorausſetzungen der Handlung und das Naturell des Helden (ſeine plötzliche „Berſerkerwuth") wiederum auf das Erſchöpfendſte darlegt: mit Cromwells Erſcheinen auf dem Schloſſe Corbiesdale ſcheint ſich uns das Netz über dem Haupte des Helden zuſammenzuziehen. Und doch führt Laube uns das ſogenannte „erregende Moment" und den Anfang der „Steigerung" nicht ſchon ſo übertrieben derb vor Augen, daß er uns um die unerläßliche Spannung bringt. Wir ahnen, wir erwarten, aber wir erwarten die Folgen nicht wie das Reſultat eines Rechenexempels; immer bleibt uns doch die Sorge wach: was wird kommen? wie wird es enden? Durch dieſe Gefahren, den erſten Anſtoß zur Colliſion des Helden deutlich und zwar ſo zu geben, daß ſeine Folgen unvermeidlich ſind, und uns dennoch nicht um den Reiz der Erwartung zu bringen, durch dieſe Scylla und Charybdis hat Laube ſein Schiff faſt immer wie der kaltblütigſte und klügſte der Capitäne gelenkt. Dabei iſt ihm auch über die Methode ſeiner Expoſition nur Gutes zu ſagen. Wenn es den Werth einer guten Vorbereitung der Handlung ausmacht, alle Expoſition in Action umzuſetzen, dann kann Laube ſich rühmen, das Beſte in dieſer Kunſt geleiſtet zu haben. Man erzählt bei ihm nicht nur, um das Publikum über die dramatiſchen Vorausſetzungen aufzu-

klären, wie es die Luſtſpielfiguren bei Benedix, wie es ſogar viele Perſonen der in techniſcher Beziehung ſo maßlos geprieſenen Franzoſen, oder (um ein ſchlechtes claſſiſches Beiſpiel anzuführen) die Edelleute in Shakeſpeares „Cymbelin“ thun — nein, die Charaktere legen ſich in ſeiner Expoſition immer ſchon ſelbſt dar und, wo es nur geht, da iſt dieſe ſelbſt ſchon Handlung. Da ſeine Kraft nun aber zu den ganz einfachen, großen, typiſchen Conflicten der Menſchennatur nicht entfernt hinanreicht und ſein dichteriſches Vermögen gleich Null iſt, da ſeine Stoffe vielmehr ſtets mit complicirten ſocialen, ſtaatlichen, literariſchen Bedingungen rechnen, ſo fehlt ihm zwar die Fähigkeit, Expoſitionen zu ſchaffen, die uns ſo kühn mit einem Schlage in die Situation führen, wie es die Einleitungen des „Romeo“, des „Macbeth“, des „Wilhelm Tell“ thun — aber wenn er ein reiches Erzählungsdétail zum Verſtändniß ſeiner Intriguen (wie im „Eſſex“ und „Struenſee“) nicht entbehren kann, dann weiß er mit ihm doch ſehr geſchickt immer auch die Handlung in Bewegung zu ſetzen, und man kann ihm nicht vorwerfen, daß er dabei nach einer Schablone verführe. Cecil und Nottingham exponiren ſich und das Drama ganz anders als Guldberg und Graf Rantzau, und die Expoſitionen der (im Uebrigen fürchterlichen) „Karlsſchüler“, des „Statthalters“, des „Prinzen Friedrich“ und der Literaturkomödie „Gottſched und Gellert“ weichen wieder gründlich von dieſen ab. Sie führen uns ſammt und ſonders auf gute Art auf dem Wege einer Action in das Drama und tragen erſt nach und nach das geſchickt verſtreute, ſagen wir wiſſenſchaftliche Material zu ſeinem Verſtändniß zuſammen. Und ſo klug und planvoll er beginnt, ſo klug ſpinnt er die Handlung weiter. Mit Geſchick weiß er den „Höhepunkt“ von dem ſogenannten „tragiſchen Moment“ zu trennen, und da er dies faſt immer in den gefährlichen Akt der fallenden Handlung, den vierten, verlegt, für den er ſich überdies irgend ein bis dahin zwar angedeutetes, aber zurückgeſtelltes Motiv zur Ausnutzung aufzuſparen pflegt, ſo iſt dieſer Akt bei ihm in der Regel der effektvollſte. Im vierten Akt des „Montroſe“ enthüllt Cromwell dem ſchwarzen Markgrafen das Geheimniß, daß auch er einmal auf dem Wege geweſen ſei,

Royalist zu werden, und daß Karl Stuart ihn und die Seinen verrathen habe, im vierten Akt des „Essex“ erfährt die Königin die heimliche Vermählung ihres Günstlings mit Lady Anna.

Daß der Dramatiker von diesen Kunstgriffen zum Heil der Bühnenwirkung Nutzen ziehen könne, steht außer Zweifel, und ich möchte jedes Genie verpflichten, ehe es sich auf das Podium wagt, der Laube'schen Technik ein aufmerksames Studium zu schenken. Aber doch nur, um sich nicht um berechtigte Wirkungen zu bringen, auf die der Augenblickscharakter einer theatralischen Aufführung naturgemäß rechnet. Denn wenn man Laubes kluge Oekonomie auch loben muß — die wahren dramatischen Meister haben es doch stets verschmäht, irgend ein Mittel in Reserve zu stellen um, wenn die Handlung zusammenzusinken droht, es als Stütze und Hebel hervorzuholen. Bei ihnen sind alle Vorbedingungen des Dramas von vornherein zusammengefaßt, und aus dem einen Quell ergießt sich nun ununterbrochen stromgleich die Handlung: im „Hamlet“, „Macbeth“, „Romeo“, „Lear“, in „Kabale und Liebe“, der „Maria Stuart“; da bedarf es weder des Hinzutritts neuer Motive noch neuer Personen, um die Katastrophe herbeizuführen. Nun könnte sich zwar Laube auf Lessing berufen und nicht ohne Grund behaupten, daß seine aufgesparten Motive mit den neuen Personen im vierten Akt der „Emilia“ und der „Minna“ Aehnlichkeit haben — aber daraus würde sich nur ein neues Argument gegen die unbedingte Nothwendigkeit der Fünfzahl der Akte herleiten lassen und die Behauptung, daß dieselbe lediglich Frage der Ergiebigkeit des Stoffes und seiner Disposition durch den Dichter ist, an Beweiskraft gewinnen, worüber an anderer Stelle ausführlicher geredet ist (pag. 50 u. f.). Immer aber bestätigt uns Laube, daß auch die größte Kenntniß der Theatereffecte nicht ausreicht ein gutes Drama zu schaffen, das auch außerhalb der Bühne stichhaltig bleibt, das uns nicht nur durch äußere Wirkungen, sondern durch die Macht eines inneren Gesetzes mit Nothwendigkeit in seinen Bann zwingt.

Denn man lasse einmal seine Lust- und Schauspiele mit versöhnlichem Ausgang bei Seite, und halte sich an seine Tragödien. Wie schlagend beweist da sogleich der „Demetrius“, daß es ihm

trotz alles dessen, was er seit dem „Monaldeschi“ gelernt, schlechthin unmöglich ist, aus den Charakteren selbst den dramatischen und tragischen Fall herzuleiten! Dabei bleibe eine unbillige Vergleichung seines trocknen Talents mit dem Genius Schillers ganz fort! Aber dieser hatte doch die Linien seiner Tragödie genau vorgezeichnet! Warum anders wich Laube von ihnen ab, als weil er sich auf ihrer Höhe nicht zu halten vermochte? Aus dem kühnen Caesarenjüngling des herrlichen Torso wird bei ihm ein schwächlicher Salbader, der weit entfernt, jeden Blutstropfen für die Krone verspritzen zu wollen, nichts als der Sklave seiner Legitimitätsidee ist: ein bigotter Moralist, der es ganz in der Ordnung findet, daß er den Tod erleidet, „weil er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen“. Welch' ein Todesgrund! Also nicht seinem Charakter, seinem Blut, seinen Leidenschaften — einem dummen Princip fällt er zum Opfer. Nicht sein eigner Wille — eine äußerliche, plumpe, mechanische Macht ist der tragische Factor! Mit besserer dramatischer Begründung fällt Graf Struensee als das Opfer seiner staatsmännischen Irrthümer, seines übermüthigen und leichtsinnigen Naturells, aber so wenig frei entwickelt sich doch auch hier aus seinem Handeln sein Untergang, daß es vielmehr einer unausgesetzten kleinlichen Conspiration seiner Gegner: eines Stockdänen, der alle Deutschen haßt, eines beleidigten Adligen und eines eifersüchtigen Weibes bedarf, um ihn zu Fall zu bringen — Machinationen, die in ihrer Kleinlichkeit die tragische Stimmung, wenn sie je aufkommen will, sogleich wieder zerstören. Und doch enthält dies Drama die besten Ansätze zu einem guten Trauerspiel; es ist voll realistischer Züge und geht auch in der Sprache der Neigung zur geistreichen Conversation und zum Theoretisiren, die den Jungdeutschen nun einmal eigen ist, besser und entschlossener als sonst aus dem Wege.

Aber der „Graf Essex“? Ja, das ist allerdings ein dramatischer Stoff, aus dem ein wohlgebautes Theaterstück geformt ist. Aber das ist nicht sowohl Laubes Verdienst als das Verdienst der zahllosen Essexdichter vor ihm. Nun muß man dem Dichter ja wohl glauben, daß er (wie er in einer Einleitung zum achten Bande seiner Werke, Leipzig 1856, pag. XXXIII., ver-

sichert) die überreiche Literatur des Stoffes erst nach Abfassung seines Stückes kennen gelernt hat. Oder müßte man nicht? Es ist heute nur in Vergessenheit gerathen, daß Laube in dem Ruf stand, fremdes literarisches Eigenthum rücksichtslos auszubeuten, und dieser böse Leumund gründete sich auf Thatsachen. Dingelstedt kommt in seiner Correspondenz mit Münch-Bellinghausen darauf zu sprechen — das Grillparzer-Jahrbuch hat sie im achten Bande abgedruckt. Da hören wir von dem haarsträubenden Plagiat, das Laube an Rosenkranz begangen (S. 157) und von Dingelstedts Vermuthung, daß auch der Verdacht nicht ungegründet sei, Laube habe ein Schauspiel „Liebe und Staatskunst" von Carl Ludwig Werther für seinen „Essex" verwerthet. Vielleicht. Wäre dem aber auch nicht so (und ich vermag nicht zu controliren, ob Laube auch in dieser Sache „keineswegs rein dasteht" wie Dingelstedt sagt), wären ihm etwa auch die Dramen von Calprenède, Boyer, dem jüngeren Corneille, und die englischen Bearbeitnngen, von denen Lessing im 54sten und den folgenden Stücken seiner „Hamburgischen Dramaturgie" redet, unbekannt geblieben, so mußte er doch wenigstens eins kennen: die Erzählung, die Lessing von dem Banks'schen Drama giebt, denn diesem ist er in der Disposition des Stoffes fast buchstäblich gefolgt. Wir finden bei Banks wie bei Laube die Intriguen der Gegner, Burleighs, Raleighs und der von Essex einst verschmähten Nottingham, wir hören von seiner Abordnung als Generalissimus gegen den irischen Rebellen Tyrone, von dem Vorsatz der Lords, ihn des Hochverraths anzuklagen, von Southamptons Fürsprache — Alles im ersten Akte, und nur das „erregende Moment", Essex' Erscheinen in London, findet sich bei Laube zum Vortheil der Wirkung schon an den Schluß desselben verlegt. Banks bringt es erst im zweiten Akt. Aber er bringt dort im Uebrigen auch fast ganz dasselbe, was Laube uns beschcert: wohl nicht die Scenen in Essexhouse, die episodischer Natur sind, aber doch Alles, was zur Haupthandlung gehört, insbesondre also den ungnädigen Empfang des Helden durch die Königin, und ihre Forderung, den Commandostab in die Hände ihrer Minister, seiner Feinde, zu legen. Der dritte Akt enthält hier wie dort

die dreiſte Selbſtrechtfertigung des verwöhnten Günſtlings und die berühmte Ohrfeige, der vierte den angeblichen oder wirklichen Aufſtand des Beleidigten gegen Eliſabeth, ſein Unterliegen und die Entdeckung ſeiner heimlichen Vermählung, der fünfte des Eſſex Verurtheilung und das Spiel mit dem Ringe, den der Held bei Banks erſt im vierten Akt aus den Händen der in ihren Gefühlen immer noch ſchwankenden Königin empfängt. Laube hat ihn geſchickter verwendet und dafür vermuthlich Leſſing dankbar zu ſein. Denn dieſer bemerkt ſehr richtig, daß Eliſabeth ihrem Geliebten ein ſolches Treuzeichen nur zu einer Zeit gegeben haben könne, als ſie völlig herzeinig mit ihm geweſen, alſo lange vor dem Beginn des Dramas; daß ſie es vergeſſen und daß es ihr nun plötzlich, unerwartet, vor die Augen kommen müſſe, ein Symbol der alten Liebe und ein ſtummer Hülferuf um Rettung aus höchſter Noth. Auch darin verläßt Laube die Pfade ſeines Vorgängers, daß er die ränkevolle Nottingham bußfertig werden läßt, ehe ſie den Helden zu Falle gebracht. Bei Banks überbringt ſie, innerlich unverwandelt, der Königin den Ring, ohne ſeine Bedeutung zu kennen — bei Laube iſt ſie es, die ſich das Juwel von dem Helden übergeben läßt, um ſein verfallenes Leben damit zu retten. In beiden Fällen kommt der gute Wille zu ſpät. Denn als die Banks'ſche Eliſabeth die Vollſtreckung des Urtheils unterſagen will, haben Cecil und Raleigh das Richtſchwert eilfertig ſchon fallen laſſen, und als die Laube'ſche Nottingham aus dem Tower verlangt, um der jungfräulichen Königin das Gnadenpfand zu bringen, ſorgen ihr Gemahl und ſein Baſtardſohn dafür, daß die Gefängnißpforten verſchloſſen bleiben und die Execution ihren Gang geht. Das iſt die einzige bedeutendere Abweichung zwiſchen Laube und Banks, und auch dieſe kann ich, da ſich ihre pſychologiſche Wirkung nur auf eine Nebenperſon, die Lady, erſtreckt, nicht für weſentlich halten. Denn daß Eſſex ernſtlich um Gnade flehen durfte, verbot ſich ohnehin von ſelbſt.

Damit iſt im Grunde Alles gegeben, was der Tragödie zur Wirkung verhelfen mußte, wenn Laube den Stoff in ſeiner klugen Weiſe behandelte, und das hat er natürlich gethan. Immer zu

rechter Zeit stellt sich ein Lärmen, ein Getöse, ein zwei-, drei- oder vierstimmiger Ruf ein; ritterliches Pathos, Sentimentalität, Spott, Scherz und Ernst wechseln für die theatralische Stimmung so günstig wie möglich, und zu rechter Zeit fehlt es auch an einem jener Botenberichte nicht, die Laube den Schiller'schen Meisterstücken „Wir standen keines Ueberfalls gewärtig", „Wir hatten sechszehn Fähnlein aufgebracht", „Der Kaiser ritt herab vom Stein zu Baden" nachgebildet hat (Raleighs Meldung von der Schlacht in den Straßen Londons). Mit scharfem Bühnenblick ist wieder jede Figur und jede Situation angeschaut, so daß der gewöhnliche Effect niemals versagen kann, und in einigen Nebenfiguren wird auch wohl aus der bloßen „Rolle" ein Charakter. Der alte Sir James Ralph und Essex' furchtsamer Haushofmeister Jonathan sind gar wohl gelungen, und auch in den Adern der Königin fließen einige, aber auch nur einige, Tropfen echten und rechten Menschenbluts. Das offenbart sich vor Allem da, wo sie mit ihrem mannweiblichen, derben Wesen, dessen Darstellung dem bündigen Naturell Laubes erreichbar war, sich zu cordialem Geplauder herabläßt (in den Gesprächen mit Ralph), oder, ganz außer sich gesetzt, mit ihrer dürren, schwung- und glaubenlosen Philosophie energisch herausplatzt. Da, wo aller Schimmer der Hoheit, aller ideale Trug sie verläßt, in dem Eingeständniß des platteſten Egoismus ist sie eine zwar ganz unkönigliche, aber doch plausible Natur. „Betrügerisches Volk!" redet sie den Helden und die arme Rutland an, und als diese von Elisabeths „Zorn" redet, lacht die Herrscherin auf:

„Mein Zorn? Als ob
Die Welt verdiente, daß man zornig würde!
Verachtung, Ekel gährt in meiner Seele,
Verachtung all der Phrasen, welche Tugend,
Uneigennützigkeit und zarte Regungen
Dem Menschenpack andichten."

Menschenpack! Das ist nicht sehr poetisch, aber es ist zum Mindesten deutlich, und diese ungeschminkte Ehrlichkeit ist mehr werth als Essex' große Worte und die gekünstelte Naivetät und der noch gekünsteltere Wahnsinn der Rutland, wider die der Schatten der Ophelia zum Himmel schreit.

Das ist aber auch Alles, und eine schärfere Prüfung auf den dramatischen Zusammenhang und die tragische Collision des Helden besteht auch dies früher vielgerühmte und vielgegebene Drama nicht. In Rücksicht auf seine Structur ist ein Punkt bei Banks wie bei Laube gleich bedenklich. Essex tritt im zweiten Akt vor das Auge der Königin — sie ignorirt ihn, läßt ihn knieen und geht davon: eine Beleidigung, so schwer, daß sie einen Mann in Harnisch bringen muß. Diese Folge trifft auch ein. Essex sagt sich mit Laube'scher Nüchternheit:

„Verachtung dulden
Zwingt ja zunächst sich selber zu verachten",

und verschwört sich dann:

„Dies oder das: Erbärmlich leben oder
Gefürchtet leben, und, wenn's sein muß, sterben."

Was entsteht aber daraus? Zunächst nur dies: er kommt im dritten Akt noch einmal nach Westminster, jetzt mit ritterlichem Gefolge, holt die Rechtfertigung nach, die ihm im zweiten Akt abgeschnitten, und erhält nun den Backenstreich. Das ist doch nur eine verstärkte Wiederholung des Auftritts im zweiten Akt. Warum also der Aufenthalt dort? Einer dieser beiden Akte war bei Licht besehen überflüssig, und einen Discurs einfach dadurch zu verhindern, daß man die Bühne verläßt, ist ein sehr anfechtbares Mittel. Dann hätte man es freilich leicht, fünfactige Tragödien zu schreiben! Es stand ja Nichts im Wege, daß Essex schon im zweiten Akt Alles sagte, was er auf dem Herzen hatte, und daß Elisabeth ihm dieselbe Antwort mit dem Commandostab gab. Wozu also der Aufschub, wenn nicht im Interesse der Zahl von fünf Akten? Der dritte würde dann den Aufstand des Helden, der vierte und letzte seinen Tod gebracht haben. Das wäre eine natürliche, schrittweise Entwicklung gewesen.

Aber auch des Helden Verstrickung und sein Untergang giebt noch zu denken. Zwar sterben mußte er nach dem, was er gewagt, auf alle Fälle, aber der Grund ist doch ein lediglich äußerer, er liegt nicht in seinem Gemüth selbst. Essex ist sorglos und selbstbewußt, aber daß die gegen ihn gerichteten Anklagen falsch sind, unterliegt keinem Zweifel. Seinem Freunde Sout-

hampton ſagt er ganz unverblümt, er ſei nicht gekommen um den Herrn zu ſpielen, und ſeinem jungen Weibe verſpricht er, ſich von allem Flitter zu löſen und den Heeresfürſt und Großſtallmeiſter „wie ein verbrauchtes Kleid abzuſtreifen“. Nun widerfährt ihm der grobe Schimpf. Natürlich ſetzt er ſich zur Wehre; er *muß* es, ſonſt wäre er kein Mann — und gegen dieſen Vorwurf iſt Robert Eſſex geſtählt. Die Königin hat ihn öffentlich geohrfeigt — öffentlich muß er ihr darauf Antwort geben. Der Student, der Offizier fordert den Beleidiger zum Duell — der Vicekönig von Irland konnte der Königin von England nur mit Rebellion gegenübertreten. Es iſt ein Aufruhr, deſſen letzter Grund ein Mißverſtändniß iſt — aber es verſteht ſich, daß Eſſex' Haupt, nachdem er geſcheitert, nicht auf ſeinen Schultern bleiben kann. Aber ſo wenig es tragiſch iſt, daß dem Duellanten nach den Zweikampfgeſetzen ſein Recht wird, ſo wenig iſt es tragiſch, daß man den Peer von England für die Rache, die er nimmt, köpft. Er wurde *gezwungen* und hat im innerſten Grunde des Herzens Nichts von dem gewollt, was ihn in den Augen des Hofes und der Monarchin verklagt. Das beweiſt auch ſeine Haltung im Kerker. Seine Ehre iſt verletzt, ſeine äußere Ehre — das betont er wiederholt, und darum wünſcht er ſich den Tod herbei als „ſeinen letzten, wahren Freund“. Mit ſolchem Rührbrei auf den Lippen ſtirbt kein tragiſcher Held. Kein friſcher, feuriger Lebenstrieb zuckt dieſem Eſſex wider die brutale Gewalt, der er unterliegt. Und ſelbſt Maria Stuart fühlt doch im letzten Akt, trotz der undramatiſchen Beichte, die der bis dahin ſo bedeutenden Tragödie einen ſchweren Stoß verſetzt, in Leiceſters Arm noch eine augenblickliche Regung der Gegenliebe; und ſelbſt Graf Egmont, der ſo gefaßt und muthig ſtirbt, ſtampft doch mit dem Fuße auf, als er erfährt, daß ihm „keine Rettung“ beſchieden ſei, und ſeufzt dem fliehenden Leben nach! Jedes Intereſſe an dem Helden ſcheint mir darum auch im Schlußakt erloſchen zu ſein. Das iſt kein Menſch mehr, der getödtet werden kann, und um deſſen Tod wir zagen — das iſt ein Marionettenritter, dem man nicht weh thut. Gleichgültig gelaſſen ſehen wir ihn auf die Platform zum letzten Gange treten. „Graf Robert Peer von

Eſſex iſt geſtorben", ruft Cecil, nachdem der Streich gefallen. „Ihr irrt euch, Herr Staatsſecretär", möchten wir antworten, „er ſtarb ſchon im vierten Akte". —

Demnach, da rein tragiſche Colliſionen dem Dichter nicht gelingen wollen, wäre anzunehmen, daß ihm das eigentliche „Schauſpiel" beſſer geräth? Ganz richtig. Aber die ſonderbare Halbheit, die ſeine Trauerſpiele verrathen, verleugnet er auch auf dieſem Gebiet nicht, denn merkwürdigerweiſe wählt er für ſeine Schauſpiele mit Vorliebe Stoffe von tragiſcher Natur, die zu einem friedlichen Ausgang keinen Raum laſſen dürften. Er ſpielt in ihnen mit dem Feuer, und wenn den Helden ſeiner Trauerſpiele und ihren Conflicten der tragiſche Charakter fehlt, dann ſpitzen ſich die Conflicte in ſeinen Schauſpielen tragiſch zu — um untragiſch zu enden. Und der eine Fehler iſt ſo ſchlimm wie der andre. „Prinz Friedrich" und die „Karlsſchüler" liefern die Beweiſe, dort der Conflict Friedrich Wilhelms des Erſten mit ſeinem genialen Sohne, hier der Zorn des Despoten von Württemberg gegen den Dichter der „Räuber". Aber die Geſchichte — ſagt man vielleicht. Wie konnte der Dichter tragiſch enden laſſen, was die Geſchichte verſöhnt, zum Ruhm für die Menſchheit und das Haus Hohenzollern, zum Heil für Deutſchland gelenkt hat? Das that ſie, und wir ſegnen dieſe Wendungen. Aber die Geſchichte hat auch mit der Kunſt, mit tragiſchen und dramatiſchen Geſetzen nicht das Mindeſte zu thun! Ihr iſt es unbenommen, von den Linien der aeſthetiſchen Nothwendigkeit und von den tragiſchen Fallgeſetzen abzuweichen, und auszubeugen, wohin es ihr beliebt. Die Kunſt aber kennt keine Compromiſſe, keine Ausgleiche, kein Vergeſſen und kein Bemänteln. Sie ſpricht nicht wie ein erzürnter Philiſter, den ein gutes Mittageſſen beſänftigt hat, zu dem leichtſinnigen Schuldenmacher von Sohn: „Eigentlich müßteſt Du — indeſſen diesmal —" Von wohlfeilem Einlenken weiß ſie Nichts, und wie er geſchärft iſt, fliegt der tragiſche Pfeil.

„Prinz Friedrich" iſt gewiß ein vielfach treffliches Stück, und man kann begreifen, daß es, gut geſpielt, ſeinem Autor am Wiener Stadttheater, von ihm ſelbſt in Scene geſetzt, große Ehren eingetragen hat, Ehren, die um ſo erfreulicher waren, als

sie den etwas verdüsterten Horizont seines Directionshimmels plötzlich hoffnungsvoll wieder erhellten. Das rauhe, bärbeißige Soldatenthum ist in ihm von seiner ernsten Seite eben so gut erfaßt wie in Gutzkows „Zopf und Schwert" von der heitren: schonungslos, hart, geisttödtend und poesielos — aber auch staatenerhaltend und in seiner strengen Erziehung zur Pflicht eine hohe moralische Macht. Der leichtsinnige, lebenslustige Katte ist mit wenigen Strichen sehr glücklich skizzirt, und selbst das schwerer festzuhaltende Bild des Kronprinzen, der hier von Extrem zu Extrem schwankt, enthält einige überraschend echte Züge und in Friedrichs Versuch, den Widerspruch in seinem eignen Wesen zu schildern, sogar einen Genieblitz: „Hier," sagt der bedrängte Jüngling zu seiner Schwester Wilhelmine, indem er auf Kopf und Brust deutet:

> „Hier ist eine unüberwindliche Grenze, mein Kopf allein redet und richtet mich zu Grunde, mein Kopf kennt kein Erbarmen für mein Herz, kein Erbarmen für mein Leben."
>
> „Denke dir einen Wasserfall, Schwester, einen brausenden, tobenden Wasserfall. Dies sind meine Gedanken, meine Pläne, dies ist mein Geist. Ich aber, dein armer leiblicher Bruder, ich stehe mit meiner machtlosen Persönlichkeit unter dem Ueberhange des Felsens, über welchen meine Fluth hinwegstürzt, ich stehe da, kläglich und frierend zusammengekauert, ich rufe, ich schreie, umsonst, umsonst! Meine schwache Stimme wird vor dem Brausen meiner eigenen Fluthen nicht gehört, und ungehört, unverstanden, muß dein armer Bruder verschmachten und sterben."

Ein solcher Widerspruch im eigenen Busen giebt Friedrich schon etwas von dem Wesen der tragischen Naturen. Und dieser tragischen Natur keimt nun ein tragischer Conflict. Friedrich steht im offenen Gegensatz zu seinem Vater, und Alles, was in uns menschlich und frei empfindet, tritt in diesem Streit auf die Seite des Sohnes. Der preußische Unterofficier auf dem Königsthron begeht einen brutalen Gewaltakt nach dem andern, er unterdrückt nicht nur des herrlichen Prinzen ganze Jugend mit all ihrem reichen Schmuck an Geist und künstlerischem Empfinden, er will ihn auch seiner Thronrechte berauben und legt es ihm nahe genug, daß er ihn für den Fluch seiner Familie und seines

Landes halte. Da wird dem Gefolterten der Kelch endlich zu bitter, und er unternimmt mit der Freunde Hülfe den bekannten Fluchtversuch. Das Kriegsgericht fällt sein Urtheil über Katte: Cassation und zehn Jahre Festung, über den Kronprinzen aber weigert es sich den Spruch zu fällen — das sollte genügen, denkt man, und der Vater müßte erleichtert aufathmen. Doch nicht! Der König cassirt den Spruch. Er verurtheilt Beide zum Tode, er läßt Katte im Angesicht des jammernden und verzweifelnden Friedrich sterben und verdammt so beiläufig noch ein armes, rechtschaffenes Mädchen, das er in's Blaue hinein als die Dirne seines Sohnes bezeichnet, zum Pranger und zur öffentlichen Auspeitschung: eine Strafe, die sie auch wirklich erleidet. Höher kann der tragische Zündstoff nicht gehäuft werden, gegen eine solche Entwürdigung des Menschen und des Königssohnes muß sich jede Fiber in dem Prinzen empören, und da genügt auch der stärkste kalte Wasserstrahl nicht um den Brand zu löschen. Aber er thut es bei Laube doch und — mußte es natürlich thun, weil der Stoff nun einmal gewählt war und mit der preußischen Geschichte, der Geschichte des alten Fritz, nicht beliebig umgesprungen werden konnte wie mit einer entlegenen Zeit im fernen Spanien oder Rußland. Nicht wie Czar Peter und Alexis, wie Philipp und Carlos konnten und durften sich Friedrich Wilhelm und sein Sohn auseinander setzen. Und nun kommt eine kalte Douche nach der andern, um das brennende Haus vor dem Zusammenbruch zu retten. Nun wird die Politik und der Nutzen der Manneszucht betont. Wir zweifelten nie an ihr, antworten wir, nicht Willens, die tragische Beschaffenheit des Stoffes abzuleugnen — denn hätten diese nicht bis zu einem gewissen Recht auf des Königs Seite gestanden: er wäre ja völlig unerträglich und der Kampf mehr ein Stiergefecht als eine dramatische Collision. Daß es nicht genüge, sieht der Dichter auch sehr wohl ein. Er zeigt uns den Monarchen darum klüglich gleich im ersten Akt in überraschend versöhnlicher Laune und läßt den ersten neuen Zank aus lauter kleinen Mißverständnissen entstehen — Mißverständnissen, die sich doch natürlich werden aufklären lassen? Er sorgt ebenso klüglich für eine Art protokollirten

Selbstbekenntnisses des Kronprinzen (das Schriftstück der Doris Ritter), welches im letzten Akt zwar des Königs ganzen Beifall findet, uns aber völlig kühl läßt. Denn was geht es den Zuschauer an, wie Friedrich zu der Praedestinationslehre steht, und ob er sich zum Calvinismus bekennt oder nicht? Die Kunst besitzt für solche Dinge keinen Resonanzboden. Laube thut aber noch mehr. Er macht Katte nicht minder vorsorglich zu einem frivolen Egoisten und läßt Friedrich selber sagen, er würde ihn todtschießen lassen müssen, wenn er einmal zur Regierung gelangte. Und wenn wir trotzdem im fünften Akte wiederholen: das wissen wir Alles, aber eine Versöhnung giebt es dennoch nicht, dann zieht Laube einige kleine Ueberraschungen aus der Tasche, die er in diesem Falle, wie er es sonst doch thut, nicht einmal vorbereitet und angedeutet hat. Er läßt den königlichen Vater seinem Sohne zuflüstern, Katte habe sich der Gunst der Prinzessin Wilhelmine gerühmt — das ist abscheulich — — aber nein, vergebens! Der Kronprinz und wir bleiben hartnäckig. Denn dort steht das arme gestäupte Mädchen, die himmelschreiend mißhandelte Unschuld. O, sagt der Dichter, die wird der König um Verzeihung bitten — und wirklich, Friedrich Wilhelm der Erste bringt es über sich, einzugestehen, er habe ihr Unrecht gethan, und Doris Ritter aus Potsdam küßt dem Barbaren gerührt die Hand. Was hindert denn nun den Prinzen, gleichfalls zu vergessen und zu verzeihen? Der König weiß seinen Sohn sehr geschickt zum Eingeständniß seiner Ansichten über Kattes verwerfliche Philosophie zu bringen, der Unmöglichkeit, einen Staat mit Menschen, wie jener einer war, zu regieren — und Friedrich schwankt. Aber das Eine, wenn nur das Eine nicht wäre! Das Eine? Die Hinrichtung Kattes vor seines fürstlichen Freundes eigenen Augen, diese größte Scheußlichkeit der ganzen historischen Procedur. O, sagt der König, „das habe ich nicht befohlen". Das hat der General Grumbkow auf seine eigne Faust angeordnet, General Grumbkow, dessen rohsoldatischer und gemeiner, aber doch wenigstens entschiedener Charakter in der zweiten Hälfte des Stücks so böse in's Wanken kommt — und richtig, so verhält es sich. Und damit ist das letzte Hinderniß hinweggeräumt. Fried-

rich Wilhelm giebt dem Thronfolger seinen Degen zurück, und Alles schwimmt in Rührung. Die tragischen Flammen sind im larmoyanten Gewässer erstickt. Die kühle Vernunft hat abgewandt, was die einseitige Leidenschaft tragisch verderben wollte — aber unser aesthetisches Gefühl gewinnt nicht dabei, denn jenes tragische Verderben wäre seine Freude gewesen. Ohne Zweifel lag das Dilemma hier im Stoff. Aber dann hätte er eben nicht gewählt werden dürfen; nnd wenn doch, dann wären seine schlimmsten Folgen nur dadurch zu verhüten gewesen, daß der Dichter nicht den Kronprinzen oder seinen Vater, sondern Katte zum Helden gemacht hätte: wie Julius Mosen es in seinem „Sohn des Fürsten" gethan.

Nun vergleiche man mit dem „Prinzen Friedrich" die „Karlsschüler". Der Conflict des Königs mit seinem Sohne findet sich hier in andrer Gestalt, in der Unterdrückung unsres größten dramatischen Dichters durch den Gründer der Karlsschule, den Herzog Karl Eugen von Württemberg, wieder. Nach jeder Richtung hat die Kette des Tyrannen schon an dem freien Wuchs des Genius gezerrt, und er fühlt sich schwankend und fast gebrochen. Da erreicht die Marter ihre höchste Höhe. Der Herzog hat die „Räuber" gelesen und findet sie im bittersten Ernste „entsetzlich". Nichts habe ihn so fühlbar getroffen, versichert er seiner Franziska, als dies Buch, das gleichsam in seinem Schooße, ein Hohn seines Lebens, aufgewachsen sei, und ebenso furchtbar müsse die Strafe an Buch und Autor sein, wenn er anders seinem Leben, seiner Stellung, der ganzen Welt des gesetzlichen Bestandes gerecht werden wolle. Es sind des Herzogs eigene Worte, die er durch die folgenden verstärkt: „Dem Henker muß Buch und Autor verfallen. Wenn hieran nicht ein Exempel statuirt wird, so bricht die Sündfluth über uns herein und verschlingt die bestehende Herrschaft, und wir verdienen unsren Untergang, da wir unsren Erbfeind erkannt und nicht erschlagen haben." Man sollte denken, das wäre deutlich genug. Zudem erhält es noch eine Verstärkung dadurch, daß selbst die edle Fürbitte der Gräfin von Hohenheim den Despoten nicht umzustimmen vermag. „Er ist streng und handelt rasch," und nur so viel erreicht die Flehende von dem

harten Mann, daß er sich wenigstens herabläßt, den verurtheilten Dichter noch einmal zu sprechen und dessen Schicksal, wie er glaubt, in seine eigene Hand zu legen. Welche Wendung das Gespräch nehmen muß, läßt sich denken: der Herzog kann seinen Standpunkt nicht verlassen, und eben so hartnäckig besteht der beleidigte Dichter auf seinem Schein. Schiller nennt in berechtigter Entrüstung die Karlsschule die Mutter der „Räuber" und den Herzog ihren Vater, und dieser spricht das bekannte anekdotische Wort und zwar „mit furchtbarem Ernst", er würde an Gottes Stelle die Welt ungeschaffen gelassen haben, wenn sich hätte voraussehen lassen, daß die „Räuber" in ihr geschrieben würden. Und nun wird dem armen Genius eine Polizeibedingung nach der andern vorgeschrieben, gegen die er sich mit allen natürlichen Kräften sträubt. Der Conflict spitzt sich mit jedem Worte nur noch mehr zu. Die brutale Macht soll den freigeborenen Geist einschüchtern. „Dreister Schüler! Ich bin als Herr was Besseres als ihr" heißt es, und „Wenn ich ihm jetzt den Kopf vor die Füße legen lasse, so kräht kein Hahn darnach." Die Rechenschaft „vor dem höheren Richter" erkühnt sich der Tyrann auf sich zu nehmen, und als der Dichter dabei beharrt, schreiben zu wollen, wie der Geist ihm gebietet, da giebt der ergrimmte Herzog seinem Rieger die Ordre, es „bei'm Alten" zu lassen. Das heißt mit andren Worten: der widerborstige Poet stirbt. Und Karl Eugen ist der Mann darnach, Ernst zu machen. Wer einen Schubart auf dem Hohenasperg in jämmerlicher Kerkerhaft verkommen läßt, der kann auch das gefährlichere Genie eines Schiller mit einem Schwerthieb unschädlich machen. So stehen denn auch die Sachen am Schluß des vierten Aktes, und kein andrer Ausweg bleibt dem Herzog, dem Dichter und — dem Verfasser des Dramas „Die Karlsschüler" übrig.

Aber nun ist doch Schiller nicht hingerichtet, und die Geschichte schreibt dem Dramatiker wieder einmal ihr Halt! vor. Der Dichter der „Räuber" hat auch noch einen „Fiesco", „Kabale und Liebe", „Wallenstein" und „Tell" geschrieben, und in allen deutschen Herzen lebt sein theures Bild — da mußte also an dem entscheidenden Wendepunkt Kehrt gemacht oder aber

das Stück beſſer gar nicht geſchrieben werden. Dieſe Entſcheidung wäre allerdings die einzig richtige und mögliche geweſen. Der Gegenſatz der caeſariſchen Tyrannei und des freien dichteriſchen Genius ſchließt einen ſtarken dramatiſchen Conflict ein, aber er iſt viel zu ernſthaft um verſöhnlich behandelt zu werden; nur im Sinne von „Kabale und Liebe“ durfte der Despotismus der kleinen Souveräne des vorigen Jahrhunderts, der ſich mit dem Morde und der Wolluſt ſo eng verband, auf der Bühne erſcheinen. So haſſenswerth iſt er, daß man ihm die gründlichſte aeſthetiſche Abſtrafung wünſcht, etwa ſo wie Fitger ſie ihm in ſeinem Trauerſpiel „Von Gottes Gnaden“ hat angedeihen laſſen. War dieſe Conſequenz, dieſe Unerbittlichkeit unmöglich, dann fort mit dem ganzen Sujet. Dieſen Muth der Ueberzeugung aber beſaß Laube nicht, und zu der Opferung alles deſſen, was ihm der Stoff an theatraliſcher Wirkung zu bergen ſchien, konnte er ſich nicht entſchließen. Da blieb denn nichts andres übrig als unter die Züge des Unterdrückers ebenſo viele Biedermannszüge zu miſchen, ſo daß nun eine Art jener verſtellbaren Bilder daraus wurde, die en face und von den Seiten geſehen immer ein andres Antlitz zeigen. Und nun läßt ſich derſelbe Karl Eugen, der mit der Freiheit und dem Leben der Dichter ſo kurzen Proceß macht, in Gegenwart ſeiner Bedienten von einer reſoluten, aber ſehr vorlauten Dame, der Generalin Rieger, den Kopf zurecht ſetzen. Er läßt ſich das ſchnöde (dem Schubart'ſchen nachgebildete) Wort gefallen, man könne wie Dionys von Syrakus ein Schulmeiſter werden und ein Tyrann bleiben. Ein frecher Eleve, Anton Koch, übt an ihm ſeinen albernen Witz; er darf dem Gewaltigen in's Geſicht ſagen, ſeine verfehlte Zucht führe ihn ſelbſt und Schiller „links ab von der Wahrheit“, und man könne von den abgehetzten Karlsſchülern, die den „Clavigo“ ſpielen müſſen, nichts weiter als eine „Pferdekomödie“ erwarten. Und ſogar ſentimentale Ermahnungen läßt ſich der Herzog von einer jungen Perſon, der Demoiſelle Laura, bieten. Nun möchte ich einmal geſehen haben, wie ſich der wirkliche Karl Eugen ſo dreiſten Creaturen gegenüber benommen hätte! Sicherlich wäre er ſo ſummariſch mit ihnen, und mit dem impertinenten Tyroler

Koch besonders verfahren, daß Keiner mehr dergleichen Insolenzen gewagt haben würde. Denn sie sind zugleich Unschicklichkeiten, die auch ein mildgesinnter Herrscher nicht durchgehen lassen durfte. Wäre ihre laxe Aufnahme noch ein Beweis fürstlicher Laune oder einer Anwandlung von Großmuth! Karl Eugen konnte auch edel sein, wenn es ihm beliebte, und ein Fürst, der sich in seiner eigenen Residenz eine Aufführung von „Kabale und Liebe" ansah, also ein Drama, das von Angriffen gegen den Hof wimmelte, und das Drama eines Dichters, der die herzogliche Gnade mit vermeintem Undank gelohnt hatte und landesflüchtig geworden war — ein solcher Fürst hatte das Zeug zum vorurtheilslosen, großen Mann in sich und war keine gewöhnliche Erscheinung. Aber diese Regungen mußten frei aus seiner selbstherrlichen Natur herausspringen — sie waren ebenso wohl Beweise seiner vor jeder Anfechtung sich geborgen fühlenden Macht wie die Zornbefehle, die er unbekümmert um Recht und Gerechtigkeit gab. Er handelte so, weil es ihm so beliebte. Wie contrastirt aber mit dieser fast imposanten tyrannischen Freiheit die philiströs-gutmüthige Art, mit welcher der sonst so eisenharte Fürst in den „Karlsschülern" sich von seinen Untergebenen hänseln, verspotten und heruntermachen läßt! Von einem so nachgiebigen Despoten in Schlafrock und Pantoffeln kann man es sich allerdings versehen, daß selbst seine fürchterlichsten Betheuerungen nur leere Worte sind. Und so kommt es auch in der That. Als Schiller mit Hülfe seiner Freunde auf und davon geht und der Herzog die Flucht, die sich für den Regimentsarzt Schiller zugleich als Desertion charakterisirt, erfährt, da — läßt er sich einen Brief Dalbergs vorlesen, um seine Anschauungen darin bestätigt zu finden. Und als er nun hört, wie Dalberg über die „Räuber" und ihren Schöpfer denkt, daß die Aufführung des gefährlichen Stückes nicht mehr zu hintertreiben und zu verbieten gewesen sei und daß sie bei dem einsichtsvollen Publikum den enthusiastischesten Beifall gefunden habe, da — giebt er Befehl, die Reiterpatrouillen, die den Flüchtling einbringen sollen, zurückzuziehen und ihn ruhig von dannen gehen zu lassen. Und auch dem armen Schubart kommt seine plötzliche Einsicht zu Gute. Er beugt sich also —

dem Erfolge, den die Welt ein „Gottesgericht“ nennt, und sieht es behaglich kommen, daß man in Zukunft nicht die Worte seines verfolgten Poeten, sondern seine Gewaltmaßregeln „Schwabenstreiche“ nennen wird. Das ganze Bild ist verschoben und verzerrt. Parturiunt montes — und es ist nicht Laubes und seines Dramas Verdienst, daß die lächerliche Maus, die den Fängen des herzoglichen Löwen entschlüpft, sich hernach in Deutschlands kraftvollsten Dramatiker verwandelt. Und hier zeigt sich wieder der ganze Unfug solcher Literatur- und ähnlicher Komödien, die mit dem Ruhm eines großen Mannes, den alle Welt kennt, ihre eigne Blöße verdecken. Nur weil wir wissen, wer der Dichter der „Räuber“ war und was aus ihm geworden, ist der fünfte Akt der „Karlsschüler“ überhaupt möglich; würde uns dies Wissen fehlen, würde dieser Dichter zufällig Päpke, Puvogel oder Piepenbrink, Meyer oder Müller heißen, dann würde der Schluß in seiner ganzen Thorheit vor uns liegen, ein jämmerlich verregnetes Feuerwerk — und das Drama hätte im Uebrigen genau so bleiben können wie es war. Nun deckt Schillers großer Name den Autor — die Unbefangenen aber sagen sich, daß uns die Laubeschen „Karlsschüler“ genau dieselbe Lehre wie Gutzkows „Königsleutnant“ geben.

Schillers großer Name! Nur dieser — denn weiter findet sich von dem Dichter in dem Rock des Laube'schen Regimentsfeldscheers Nichts, es müßten denn die Citate sein, die wir überreichlich zu hören bekommen, Proben aus dem „Triumph der Empfindsamkeit“ und der „Entzückung an Laura“, Schlagworte aus den „Räubern“, dem „Fiesco“ und dem damals noch gar nicht geschriebenen „Carlos“. Was übrig bleibt, ist ein weinerlicher, winselnder, unaufhörlich von einem Gefühl zum andern schwankender Patron, der den Glauben an seine dichterische Begabung von der Neigung edler Frauen zu ihm abhängig macht. Und das ist traurig genug, denn es schädigt die hohe Person des Dichters, und es heißt wenig Achtung vor dem Publikum zeigen, ihm dies abscheuliche Pendant zu dem Gutzkow'schen „Goethe“ als „Friedrich Schiller“ aufzuschwatzen. Das Bild, das im Volke von diesem lebt, das ideale Bild des personificirten

Männerstolzes vor Königsthronen mit dem nach oben gerichteten Blick, das Bild dieses feurigen, begeisterten, Andre rührenden, aber selber kaum gerührten Poeten — wie ganz anders deckt es sich mit dem historischen Bilde als die schlotterige Puppe der „Karlsschüler". Der wirkliche Schiller, der in Marbach geboren ward und hernach leibhaft in Stuttgart, Mannheim, Weimar wandelte, der war, äußerlich linkisch und eckig, auch geistig felsig und scharfkantig, ein stolzer Mensch, der wohl einmal wie jedes echte Genie an seiner Berufung zweifelte und selbst verzweifelte, dem aber die Lust zu wortreichen Klagen, zu unmännlichem Jammer gänzlich fern lag. Er hatte eine weiche Seele, aber sentimentale Rührscenen waren ihm verhaßt, und auch über die schwersten Hemmnisse und die größten Schmerzen in seinem Leben hob er sich mit erhabenem Schwunge hinweg. Und wenn er als blutjunger Karlsschüler dem weichmüthigen Hange seiner Zeit mit den befreundeten Jünglingen nachgegeben haben mochte — der „Regimentsmedikus" Schiller war kein weinender Knabe mehr. Wohl übermannte ihn in der ärgsten Collision, in der Gefangenschaft, während der Flucht, auf Augenblicke das Gefühl seiner trostlosen Lage, aber auch der rückhaltloseste Erguß seiner Leiden, der allbekannte Brief an seine Schwester Christophine, der durch das Weimarer Facsimile in Hunderten von Abzügen in die Welt gegangen ist, enthält immer noch mehr Hoffnung, Ruhe und Ueberlegenheit, als sie der Laube'sche Schiller je zeigt. Da sehen wir den Muth noch ungebrochen und wie ein edles Roß alle Hindernisse nehmen, die ihm den Weg versperren wollen. Ein mannhaftes „Durch!", das ist die Losung, und da kümmert es den Fortstürmenden nicht viel, ob andre Existenzen unter seinen Füßen zu Schaden kommen. Er hatte wirklich etwas von dem, was der geistreiche Ferdinand Kürnberger die Grausamkeit des Genies nennt. Man prüfe einmal die Stelle jenes Briefes an die Schwester, die von der Tilgung seiner Schulden redet: „Ich hätte bereits die Hälfte abgetragen, wenn es nicht meine Pflicht wäre, zuerst mein Glück zu etabliren — und wofür wäre ich denn so lange ein rechtschaffener Mann gewesen, wenn mir dieses Praedikat nicht einmal auf ein Viertel- oder Halbjahr

Credit machte?“ Das klingt bei aller Großartigkeit auch ſehr praktiſch — aber es iſt die Hellſichtigkeit und der Selbſterhaltungstrieb des echten Genius, der immer auch die Mittel findet, um ſich und das ihm anvertraute Pfund vor dem Untergang in der Niedrigkeit zu bewahren. Man halte Richard Wagners Briefwechſel mit Liſzt daneben, und empfinde die Aehnlichkeit! So hebt ſich der große Mann in der Bedrängniß über die Miſere des Tages hinweg, weil er die Kraft in ſich fühlt, dereinſt tauſendfach vergelten zu können.

Wie anders nimmt ſich das aus, als die gegenſtandsloſen Reden des Schillers der „Karlsſchüler“! Der nennt ſich „ein verfehltes Menſchenkind, das für ausſchweifende Pläne nicht Kenntniß und Talent beſitzt, für regelmäßige Thätigkeit aber durch ausſchweifende Phantaſie bereits unrettbar verdorben iſt, ein verlor'nes Menſchenkind, das man in's Meer werfen ſoll, wo es am Tiefſten iſt“. Der jammert, ihm würde das Schreiben manchmal ſo ſauer, und er müſſe fürchten, es ſei doch „nichts Ganzes mit ſeinem Talent“. Wenn Gräfin Franziska ihm ein ungnädiges Geſicht zeigt, ſo lamentirt er: „Wenn ſolch' eine Frauenſeele keinen Antheil mehr fühlt, dann verdienen wir auch keinen, dann haben wir alle mich überſchätzt, und meine traurigſten Ahnungen werden grinſende Wahrheit — Anton, ich bin dann kein Dichter und mir geſchieht ganz recht, daß ich zerſchmettert werde“; wenn aber die kleine Laura ihm verräth, ſie liebe ihn, dann jubelt er wieder: „Kein Königreich auf Erden hat Raum für mein Glück. Ich bin geliebt, und nun bin ich auch ein Dichter“. Nein, Wortheld, du biſt keiner, und du haſt kein Recht zu winſeln: „O Dichtkunſt, welch' ein ſchmerzliches Geſchenk des Himmels biſt du! .... Damit ich ein Gedicht machen kann, muß ich unſäglichen Schmerz erfahren, denn wer nicht mit ſeinen Thränen ſchreibt, den nennen ſie keinen Dichter!“ Du biſt ſo wenig ein Poet, wie der vorlaute Junge im „Königsleutnant“, der den Namen Goethe trägt und der denſelben Gallimathias zum Beſten giebt wie du! Und wenn du uns im fünften Akt endlich den Rücken kehrſt und den Anſpruch erhebſt, wir ſollen dir für dein Geſchwätz noch eine elegiſche Grabſchrift widmen, dann möchten wir dir zurufen:

„Was fällt dir ein? Wir freuen uns, daß du uns endlich von deiner läſtigen Gegenwart befreiſt. Denn du biſt nicht der, der du ſein möchteſt. Du biſt ein mark- und knochenloſes Geſpenſt, aus den Theatergarderoben zuſammengeflickt, ſo unecht wie der Donner, der ſich während deiner Unterredung mit dem Herzog von Württemberg erhebt, um deine Worte zu bekräftigen. Ja, wenn der Himmel im „Wintermärchen", wenn er in der „Jungfrau von Orléans" in Wetterſchlägen redet, dann glauben wir; ein Dichter hat den Blitz in der Hand des olympiſchen Vaters gelenkt und uns erbeben gemacht. Aber dem, der dich geſchaffen, trauen wir eine ſolche Macht nicht zu! Der hat nicht mit den Ewigen an goldener Tafel geſeſſen. Der lenkt klug in der Couliſſe die Donnermaſchine und freut ſich über das Gerumpel, das deinen ſchwächlichen Worten zu Hülfe kommt. Geſelle dich zu ihr, bleibe hinter den Couliſſen und lüge nicht länger im Lampenlicht den Schein des Lebens!"

In der That, ich denke, wenn von der „Reinigung" des Repertoires die Rede iſt, in erſter Linie immer an dies ſchlechte Stück. Möge es bald von der Bühne verſchwinden, wo es den beſſeren Schauſpielern doch längſt zum Aerger geworden iſt. Es finden ſich auch wohl einige „Gerechte" in ſeinen fünf Akten: der arme Sergeant, die biderbe Frau des frömmelnden Rieger — aber der Ungerechten ſind mehr, und allein ſchon um des verzeichneten Helden willen ſollte man das Stück von der Bühne entfernen, damit das Publikum endlich der Verſuchung überhoben werde zu glauben, dieſer traurige Phraſeur ſei jener Schiller, der in Weimar mit Goethe um den dichteriſchen Lorbeer rang. Und mit Verkennungen hat der große Dichter auch heute ohnehin immer noch zu kämpfen!

Wie ganz anders würde man Laube ehren, wenn man anſtatt dieſer „Karlsſchüler" und der nicht minder ſchwachen „Böſen Zungen" jenes unterhaltende, von franzöſiſchen Muſtern günſtig beeinflußte Luſtſpiel auf dem Repertoire bewahrte, das von der Entdeckung des Verfaſſers der berühmten oder berüchtigten Junius-Briefe handelt, den „Statthalter von Bengalen". Hier hatte der Autor Gelegenheit, ſich durch den „ſtaats- und modegeſetzlichen

Wirrwarr" zu arbeiten, von dem Richard Wagner in dem wahrhaft großen, auf starke, menschliche Motive gebauten Drama Nichts wissen will, der aber dem Intriguenlustspiel Nichts schadet und der der modernen, im Streit der socialen und politischen Interessen erstarkten Natur Laubes vertraut war. Der Kampf des Journalismus gegen eine corrumpirte Staatsleitung — welch' ein treffliches Thema für einen Jungdeutschen, und wie viel Gutes ließ sich da wieder für die Preßfreiheit und gegen ihre Anfechter sagen, wie Gutzkow es im „Seneca" gethan. „Möchten Sie mir wohl verbrechen, Sir," frägt der greise Chatham den jungen Philipp Francis, dem Laube die Autorschaft der Briefe in die Schuhe schiebt, „daß Sie im Gegensatz zum Junius all' ihre Briefe mit Ihrem Namen unterzeichnen?" — „Mit meinem vollen Namen", fällt Sir Philipp ein, und „Mit seinem ehrlichen Namen" steigert seine Berichte das mündige Versprechen. Aber nicht nur die tendenziöse Seite, auch die Intrigue selbst ist mit Geist und Gefühl geführt, und der heimliche Lord Waterford, dem es widerfährt, für den Junius gehalten zu werden, und für den Dichter immer ein dankenswerthes Zeugniß seiner Fähigkeit zu humoristischer Charakteristik bleiben. Sie berührt sich dann, wie in der „Karlsschülerin", auch hier Laube mit seinem Freunde Gutzkow: wie der englische „Königsmacher" zu jenem, so verhilft hier das „Antlitz des Tyrannen" zum „Statthalter von Bengalen". Nur erfolgt dessen Sturz „Statthalter", rathe ich auch einmal wie man im Gutzkow'schen Lustspiel das „Antlitz" frisch erhalten hätte, wenn man überhaupt auf sie prätendiren will. Denn wir hätten auch Laubes Werk ohne Nachfolger. Schon vorher für Ihre und die beiden Theaterchen auch mehreren Dutzenden von Lustspielen. Da war es ganz hübsch, ein so simples Lustspiel der unterhaltenden Conversation zu empfehlen und dann den Namen eines Autors auf der Stirne doch zu haben, der ihm den ernsthaften Dramatiker, so und verdankt. Seine Verdienste als Theaterleiter, als Regisseur werden nunmehr nur zu bald nur seine Manie sein. Das liegt in der Natur jeder monomanischen Leistung und in der Schwierigkeit, ein Erinnerungsbild rein zu erhalten.

Aber eine *schöne* Mythe werden sie sicherlich bleiben. Seine energische Persönlichkeit hat sich während seines langen Wirkens zu nachdrücklich Geltung zu verschaffen gewußt, und die Schauspieler, so leicht ihre Eigenliebe sie im Urtheil über ihre Collegen beeinflußt, bewundern doch gern, wenn ihre Interessen nicht bedroht sind. Und Laube hob und förderte sie ja im Gegentheil. Die jungen Talente zitterten zwar vor ihm, aber jedes Lob aus seinem Munde trug sie auch in den Himmel, und selbst sein Tadel verklärte bescheidenere Gemüther. Im Jahre 1848 hatte die Aufführung seiner „Karlsschüler" ihn nach Wien geführt, und da der kecke, willensstarke, literarisch schon berühmte Mann auch den hohen Herrschaften imponirte, wurde er gleichsam stehenden Fußes zum Leiter des damals durch den Käthchen-Bearbeiter, Herrn von Holbein, trotz aller Ordnungsliebe künstlerisch verödeten Hofburgtheaters gestempelt. Der Herbst 1849 entschied sein Schicksal vollends: Holbein mußte gehen, und Laube trat als Director der Burg in den neuen Beruf ein, mit wichtigeren Vollmachten ausgestattet, als alle seine Vorgänger, frei in der Wahl der Stücke, der Bildung des Repertoires, der Besetzung der Rollen. Was er auf dem neuen Wirkungsfelde, das er späterhin zweimal wechselte, als er die Burg mit dem Leipziger Stadttheater und dieses mit dem Wiener vertauschte, erreicht und gewollt, das hat er in seinen dramaturgischen und theatergeschichtlichen Werken, von denen „Das Burgtheater" das bedeutendste ist, niedergelegt.

Auch aus ihnen ergiebt sich, daß er ein ganz moderner Mensch war, der seine Theater ausschließlich in diesem modernen Sinne leitete. Bloße literarische Liebhabereien kannte er nicht. Was er dem Publikum brachte, sollte dem *Publikum* gefallen, d. h. der *Majorität* des Publikums, und sich selbst wußte er immer so eins mit dem „Zeitgeist", daß er sich das Richtige zu treffen stets und unbedingt zutraute. In dieser Fühlung mit dem modernen Leben steckte außer dem praktischen Gewinn der Förderung der Theatertechnik auf dem von Lessing und Schiller gelegten Grunde, und des Theaterinteresses durch die Knüpfung eines intimen geistigen Bandes zwischen Publikum und Bühne, auch eine Gefahr: die Gefahr der Geringachtung der Poesie, die, über der

Zeit und dem Raum ſtehend, die Regeln überfliegt und mit vorſichtigen, zarten Händen angefaßt ſein will. Dies vermochte er nicht zu thun — Alles aber, was in ſeinem Sinne modern war, förderte er auch nach Kräften, und wenn er gleich ſtarke Antipathien hatte, ſo verwaltete er doch ſein künſtleriſches Amt im Allgemeinen mit Gerechtigkeit.

In rein dramaturgiſcher Beziehung zeigte ſich ſein moderner Sinn am Auffallendſten und Nützlichſten in ſeiner Stellung zu den Spaniern und Shakeſpeare. Jene wollte er auf unſern Theatern nur im Ausnahmefall als ſeltene Gäſte willkommen heißen, und er that vollkommen recht daran. Er ſpricht in ſeinem „Burgtheater“ ein vortreffliches Wort: „Die Lobredner ſpaniſcher Dramatik pflegen nachdrücklich darauf hinzuweiſen, daß Dichter wie Calderon ſich höchſt intereſſant befreit hätten vom kirchlichen Dogma, indem ſie phantaſtiſche Wendungen für ihre Heiligen erfunden und eine Symbolik ohne Gleichen erdacht hätten. Dieſe Phantaſtik und Symbolik ſind eben Folgen ihrer Kette, Folgen der dichteriſchen Gefangenſchaft. Der Gefangene verirrt und verliert ſich in Träume, und wenn er Talent hat, macht er aus dieſen Träumen Kunſtgebilde. Auch wenn wir Katholiken ſind, iſt uns dieſe ſpaniſche Gedankenwelt eine fremde und enge, wir ſind durch unſere Literatur ihr längſt entwachſen. So habe ich denn immer erlebt, daß unſere dramatiſchen Dichter, wenn ſie ſich dieſer ſpaniſchen Welt hingaben, der unſrigen entfremdet wurden und für unſer Theater entweder wirkungslos ſchrieben oder mit der bloßen ſogenannten „Komödienwirkung“ zufrieden waren, mit der Wirkung formeller Fertigkeit, welche einen augenblicklichen Effect erzeugt, aber unſer Herz nicht trifft. Wozu in eine Welt zurückgreifen, welche für den Inhalt unſrer Kunſt religiös wie politiſch überlebt iſt? Wozu Stücke neu in Scene ſetzen, die uns durch ihren Inhalt, mit wenigen Ausnahmen, fremdartig anmuthen?“ Das iſt ſo richtig wie möglich, und es iſt wunderlich genug, daß man dieſelbe Abwehr, denſelben Warnungsruf immer wieder auf's Neue laut werden laſſen muß und daß das Gelüſten nach der fremden Frucht bei unſren Theaterleitern nicht ausſtirbt. Iſt unſre Literatur denn wirklich ſo arm,

daß wir bei allen übrigen Völkern Anleihen machen müssen? oder ist es immer noch ein Rest der alten Unselbstständigkeit, die sich mit dem Ruhm des Kosmopolitismus tröstet? Ist es Bescheidenheit und Gerechtigkeit, die sich vor chauvinistischer Selbstüberhebung fürchtet und Spanien giebt, was Spaniens, Frankreich, was Frankreichs ist? Aber wer will denn Calderon oder Lope de Vega den dichterischen Lorbeer streitig machen? Niemand, der noch fühlt, was dramatische Poesie ist. Trotzdem thut man ihnen auf einer deutschen Bühne völliges Genüge, wenn man dem Publikum von Zeit zu Zeit eins ihrer besseren Werke vorführt: von Calderon den „Richter von Zalamea" zum Beispiel, ein Meisterwerk, national durch und durch in der Betonung der Ehre, die schließlich auch hier wie immer bei den Spaniern höher gestellt wird als die Gerechtigkeit, und doch Jedermann verständlich. Es redet die Sprache des Genius und der Natur, aber es martert uns nicht wie der schrullenhafte „Dom Gutierre", noch befremdet es uns mit einer mystischen Moralphilosophie wie „Das Leben ein Traum". Lope's „Stern von Sevilla" ist in mancher Bearbeitung auf den deutschen Theatern erschienen, und desselben Dichters „El major imposible" hat in einer Einrichtung von Eugen Zabel unter dem Titel „Der Tugendwächter", auch in der Gestalt einer Oper von Anton Urspruch unter seiner richtigen Bezeichnung „Das Unmöglichste von Allem" Verbreitung und Beifall gefunden. Dabei aber lasse man es ruhig bewenden und vergesse nicht, daß man die Weltherrschaft in der Kunst nicht dadurch erlangt, daß man von den Fahnen der fremden Völker einige Fetzen losreißt und sich aus diesen sein Panier zusammenstückt. Shakespeare war ganz Engländer, Molière ganz Franzose, Dante ganz Italiener, und nur der Genius, der ganz vom heimatlichen Marke durchdrungen ist, erobert sich den Erdkreis. Nicht er begiebt sich zu den Nationen und antichambrirt bei ihnen — die Nationen drängen sich vielmehr zu ihm. Das ist immer wieder in Erinnerung zu bringen, und Richard Wagner mag bestätigen, welcher Siege in unsren Tagen der rein germanische Kunstgenius fähig geworden ist. Ueberall ist er heimisch, er, der deutscheste Künstler,

der uns nach Dürer, nach Johann Sebastian Bach, Beethoven und Carl Maria von Weber erstanden ist. Den albernen Widerstand der *mitrons* und der Verleger der französischen großen Repertoire-Opern gegen den „Lohengrin“ einmal beseitigt — und in voller Fluth ergoß sich seine Kunst in das musikalisch verlechzte Paris. Das gelingt aber auch nur dem übermächtigen Genie, und nur dies hat ein Recht darauf! Im Uebrigen mögen wir uns bescheiden, wie die fremden Völker es uns gegenüber thun! Pflegen wir in unsren öffentlichen Anstalten den heimischen Stamm, die heimischen Reiser, und verweisen die Kenntniß und den Genuß der fremden Schätze in das stille Kämmerlein der „oberen Zehntausend“, wofern sie gebildet sind. Denen werden sie unendlich theuer und bis zu einem gewissen Grade unentbehrlich sein · beanspruchen sie es aber als ein Recht, sich von dort auf den offenen Markt hinaus zu begeben und ihre Stimme im Concert unsres öffentlichen Lebens zu erheben, dann werden sie unser Volk nur verwirren.

Shakespeare, über dessen enge Verbindung mit unsrem Drama und Theater kein Wort mehr zu sagen ist, ist davon natürlich ausgenommen. Er ist einer von den Allergrößten, die auch über die Schranken der Nationen hinwegschreiten, und es wäre Thorheit, seine übergewaltigen Werke, deren Verständniß Deutschland der Welt hat erschließen helfen, von den Bühnen zu verbannen, wo sie befruchtend noch beständig an Bedeutung und Wirkung wachsen. „Macbeth“, „Lear“, „Othello“, „Romeo“ und der [illegible] würde sich [illegible]

ein Greuel war. Und wer erkennte nicht an, daß er sich in Bezug auf den Bau dieses bewunderungswürdigen Werkes entschieden im Recht befand? Das Episodenhafte in ihm überwiegt die Haupthandlung; während diese aber fast gänzlich reizlos ist, steckt in jenem die ganze Kunst und Kraft des Dichters, eine Fülle von Leben, eine Menschenkenntniß und ein Humor ohne Gleichen. Sich diesem behaglich hinzugeben war aber Laube, der Bühnenpraktiker, nicht der Mann. Galt es darum, das Werk überhaupt auf das Theater zu bringen, so wußte er, was er zu thun hatte: rücksichtslos zerschnitt er beide Theile und pappte aus ihnen ein einziges Stück zusammen, das von Shakespeare wenig mehr als den Namen trägt. Ein charakteristisches und lehrreiches Beispiel! Für den poetischen Geist, der sich frei und fesselos gehen läßt, hatte er eben kein Verständniß oder wollte es nicht haben. Was über das architektonische Gehege hinausquoll, war ihm vom Uebel, und das fällte er mit unbarmherzigem Hiebe. Jeder Pfad mußte bei ihm direct zur Hauptsache führen oder doch darauf deuten, in jeder Situation der Weg vor dem Publikum frei liegen, und nur der war ihm der Meister, der das Ziel in gerader Richtung erreicht.

Hier lag die Grenze seiner Natur, und in der Einseitigkeit auch die Gefahr seines Wirkens. Er war ein so blinder Verehrer der strengen Technik, daß er ganz übersah, daß sich derselbe Lessing, derselbe Schiller, auf die er als die Muster verwies, doch auch im „Nathan", im „Wallenstein", im „Tell" und der „Jungfrau" von der eng geschlossenen Form zu einer freieren Composition gewandt hatten, in deren Wahl sie ihr geniales Gefühl für das Wesen des germanischen Geistes auf das Wundervollste offenbarten. Mit ihr gestanden sie zu, ohne die Einheitlichkeit und die Concentration der Handlung irgendwie preiszugeben, daß der künstlerische Genius der Deutschen, von Haus aus romantisch, zu schweifen gewohnt, und darum des Zwanges bedürftig, allzu kurze Ketten nicht ertragen kann, ohne sein Leben gefährdet zu fühlen. Er mußte einen freieren Spielraum haben, um Stoffe weitschichtigen Inhalts mit historischer Perspective bezwingen zu können, und hätte man ihm denselben nicht gewährt,

dann wären vielleicht die feurigeren, allen Zwang ſcheuenden Geiſter ärgerlich abgeſprungen und hätten ſich ganz im Regelloſen verloren — wie z. B. Grabbe es ja wirklich gethan. Das fühlten Leſſing und Schiller — aber Laube empfand es nicht. Für den romantiſchen Zug unſeres Volkes, für unſere Neigung, über der Freude am rein Poetiſchen die dramatiſchen Geſetze geringzuachten, für unſer Pietätsgefühl beſaß er kein Verſtändniß. Wie er den alten Schauſpielern des Burgtheaters feſt und ſtreng, mit dem Kanon in der Hand, ohne ſonderliche Liebe, oft verletzend entgegentrat, ſo nahte er ſich auch den Dichtern, den Lebenden und den Schatten der Todten, und über dem „Weſentlichen“ gingen dann die ſeligſten poetiſchen Schönheiten ohne Gnade verloren. Noch erſchrecke ich in der Erinnerung vor ſeiner grauſamen Bühneneinrichtung der „Jungfrau von Orléans“, in der die kraftvolle, nur durch die übliche ungenügende Repräſentation durch die Darſtellerin der „Mütter und Anſtandsdamen“ in Mißcredit gekommene Geſtalt der Iſabeau auf die ſchmale Koſt von etwa einem Dutzend Verſen geſetzt war, und des Lear, der durch ihn faſt ſo ſchonungslos wie durch den Amerikaner Edwin Booth verſtümmelt ward. Er hatte natürlich immer einen bündigen theatraliſchen Grund für ſeine Amputationen, aber er verkannte trotzig, daß die ſtille Freude und Ergriffenheit, die ſich des empfänglichen Gemüths bei dem Anhören eines theuren Dichterworts im Theater bemächtigt, ein koſtbares Gut iſt, werth, geſchont und heilig gehalten zu werden, damit unſre Dramatik vor dem rohen Handwerk bewahrt bleibe. Denn was ſind ſchließlich alle techniſchen Geſetze, was bedeutet das Geſchick des Routiniers, wenn es nicht einen wirklichen Dramatiker, einen echten Dichter ſtützt? Und hier ſchwieg ihm die innere Stimme. Hier verſagte er, wie als Poet, auch als Empfangender. Sein moderner Geiſt, ſein raſtloſer Thätigkeitstrieb ließen ihm keine Zeit, im Lande der blauen Blume auszuruhen. Und wenn ihn das Verdienſt ehrt, Grillparzer aus der Vergeſſenheit befreit und auf der Bühne der Hofburg, die ihn einſt faſt abgelehnt, mit friſchen Lorbeeren geſchmückt zu haben — dann war es eben auch die Einſicht in die theatraliſche Macht dieſes begnadeten Genies,

die ihn zu dieſer Anerweckung und Ehrenrettung führte. Wohl auch das Verſtändniß des öſterreichiſchen Naturells, aus deſſen Eigenart ſich Grillparzers Weſen ſo fein erklärt, wenn nicht vielmehr noch eine Erwägung der Klugheit. Denn eine Aeußerung Hebbels verſtattet uns zu zweifeln, ob Laube ohne den unmittelbaren Anlaß, ohne ſeine Directionsführung in Wien, wo Grillparzer zurückgezogen und reſignirt lebte, auf den Gedanken verfallen wäre, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ und „Der Traum ein Leben“ dem Theater zurückzugewinnen — denn poetiſche Wahlverwandtſchaft führte ihn gewiß nicht dazu. Auch hierin zeigte er ſich eben als der moderne Menſch, der er war: auf Ort und Zeit, auf das Intereſſe der Gegenwart bedacht und Willens ihre Anſprüche zu erfüllen, ohne doch geradezu ein Liebediener ihrer Intereſſen zu werden. Er lauſchte eben dem „Zeitgeiſt ſeine Gedanken“, oft auch ſeine Launen „ab“. Gegen ihn zu kämpfen, das wäre ihm ſo unerträglich wie ſeinem einſtmaligen Mit-Jungdeutſchen Gutzkow geweſen. Und oft hieß der Zeitgeiſt auch nur Frau Mode. Eine Majorität mußte er hinter ſich haben. Er heulte mit den — dreſſirten Wölfen. Darum denke man auch nicht, daß ihn ein beſonders nationaler Kunſtſinn erfüllte. Ach nein! Wenn er die Spanier vom Repertoire ausſchloß und mit Shakeſpeare wähleriſch war, ſo war er darum doch noch kein begeiſterter Kämpe für das deutſche Drama. Gewiß ſtellte er „Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“ und „Kabale und Liebe“ in das hellſte Licht der Bewunderung, aber doch vor Allem um ihrer meiſterhaften Technik willen, die zur Hälfte mit weiſeſtem Sinne von den Franzoſen erlernt und entlehnt iſt. Wie er aber freieren Compoſitionen germaniſcher Art und Herkunft nicht hold war und immer mehr auf die Form als den Geiſt ſah, ſo griff er unbedenklich zu der ausländiſchen Waare, wenn ſie ſeinen techniſchen Idealen entſprach — wohl auch dann, wenn ſie dem Publikum gefiel, und Beides iſt der Grund der Pflege, die er den Franzoſen angedeihen ließ, zu denen ihn auch das Herz ein wenig zog. In ſeinem Buch über das „Burgtheater“ glaubte er ſich zwar noch gegen den Vorwurf, ſie über Gebühr berückſichtigt zu haben, verwahren zu

müſſen – als er aber das „Stadttheater“ leitete und die finanziellen Calamitäten mit ſeinen künſtleriſchen Grundſätzen Fangball ſpielten, da brachte er unbedenklich eine franzöſiſche Nichtigkeit und Schlüpfrigkeit nach der andren auf die Bühne, ſo wahllos, daß er ſelber eine Reaction dagegen für angezeigt hielt und plötzlich das „deutſche Drama“ ganz unerwartet auf ſein Panier ſchrieb. Warum? Weil er unter dieſer Fahne jetzt der Caſſe beſſer zu nützen hoffte. Es war leider zu ſpät, und nicht zum Wenigſten das böſe Beiſpiel, das er mit ſeinem angeſehenen Namen gegeben, trägt Schuld an dem widerwärtigen Franzoſencultus unſrer Tage, der, wenn er auch auf dem großen literariſchen Markt eine gute Weile der Schwärmerei für Skandinavien und Rußland hat Platz machen müſſen, doch in Deutſchland bald wieder zur Oberherrſchaft gelangte, immer noch graſſirt, in Berlin in einem eignen Tempel fanatiſch verehrt. Nun wird wohl kein Einſichtiger die Ueberlegenheit der neueren Franzoſen in der Führung des geſellſchaftlichen Dialogs und ihr ungemeines Geſchick in der Kunſt der Vorbereitung und der Spannungserregung verkennen, aber ein jedes Jahr und jedes neuere franzöſiſche Drama trennt ihre Kunſt weiter von der deutſchen, und auch ihre Technik wird immer ſchlechter. Der jüngere Dumas konnte uns immerhin in „Demi monde“, dem „Monsieur Alphonse“, dem „Fils naturel“ Muſterſtücke theatraliſcher Zurüſtung geben, und Wahrheit und Natur balanciren in ihnen geſchickt, wenn auch auf der Schneide des Meſſers. Aber die vielberufene „Camelliendame“, die ſeiner erſten jugendlichen Schaffensperiode angehört, ſtellte ihn bereits traurig bloß. Zwar fehlt es ihr heutzutage nicht an Vertheidigern, wie denn der Ruf nach der Emancipation des Fleiſches und das Verlangen gleichen Rechtes für Mann und Weib, ſich ſexuell auszuleben, in allen Tonarten laut wird. Aber geſetzt einmal, dieſe Apoſtel hätten Recht, Marguerite Gautier verdiente als Vertreterin der Prostitution den Heiligenſchein, den der Autor um ſie breitet — hat Dumas denn wirklich mit der Unverſchämtheit des wahren Poeten der Geſellſchaft den Fehdehandſchuh hingeworfen? O nein! Denn gerade in der Mitte des Stücks ſteht eine Scene, die uns ſo recht deutlich die

ganze Halbheit und Verlogenheit, die schiefe Stellung des Verfassers zu seinem „Problem“ aufdeckt. Es ist der Auftritt, den der alte Duval, der Vater des Liebhabers, mit der Camelliendame hat. Da überzeugt sie ihn von ihrer Großmuth. Sie stellt den sonderbaren Satz auf: „Ein wenig Liebe kann einer Frau die verlorene Keuschheit zurückgeben“, und der Alte gesteht ganz gerührt ein, daß ihm eine Seele, so edel und liebenswerth wie die ihre, noch nicht vorgekommen sei. Und dennoch fordert er von dem armen Geschöpf das Unerhörte, sie solle seinen Sohn auf immer verlassen, und während sie sich vor Schmerz windet und ausruft: „Ich werde daran sterben“, spricht er gerührt bei Seite „Armes Mädchen“ — und giebt seine grausame Forderung doch nicht auf, trotz alledem nicht. Und warum? Nur damit die Gesellschaft oder — das Vorurtheil seinen Tribut bekomme und eine philiströse Familie an dem Verhältniß, das der Bruder ihrer künftigen Schwiegertochter unterhält, fürder keinen Anstoß nehme. Und Marguerite läßt sich von diesem Greis mit einem väterlichen Kuß begnaden, und der Alte zieht ohne die mindesten Gewissensbisse von dannen. Giebt es etwas Elenderes? etwas Feigeres und Unwahreres? Hier galt es entweder — oder. Entweder hatte Marguerite Gauthier durch Armands Liebe wirklich die „verlorene Keuschheit“ wieder erlangt — dann hatte die Gesellschaft kein Recht zu verlangen, was sie verlangt, und der alte Duval mußte sich weigern, das Henkeramt zu verwalten, das die Gesellschaft ihm aufgetragen, wenn er nicht ein Cretin oder ein Schuft war. Oder aber: die Gesellschaft *hatte* Recht, dann taugte der ganze weichliche Rührbrei der Scene nicht, und der empörte Vater durfte die Camelliendame mit einem Achselzucken verlassen, nachdem sie ihr Recht zu lieben, wen sie will, bis auf's Aeußerste vertheidigt. Dumas aber thut weder das Eine noch das Andere, beiden feindlichen Gewalten drückt er verstohlen, lügnerisch die Hand. Marguerite weint über ihre im Sündenrausch verlebten Tage und Duval schreibt post festum einen Brief, der der bereits Todtkranken seine und des Sohnes Reue und damit eine bessere Zukunft verkündet, und versöhnt damit die Prostitution und die freie Liebe. Seltsam, das Stück

[illegible] immer noch typisch für die französische Sittenkomödie. Zuerst [illegible] — dann die Reue und der Brief [illegible], d. h. wenn Alles zu spät ist. Oder aber: ein Stück wird frech auf einer Voraussetzung erbaut, die nicht nur eine tragische Verwickelung, sondern auch ein tragisches Ende erheischt, und taugt dem Autor das nicht, dann bricht er eben einfach den Schluß durch ein liebenswürdiges Neuewort über das Knie — wie Sardou es thut, von dem Zola sagt: „Man fühlt, wie er in jedem seiner Werke den festen Boden unter den Füßen verliert; es ist immer irgend eine unannehmbare Intrigue, irgend ein falsches und dazu übertriebenes Gefühl darin, irgend eine außergewöhnliche Verwicklung der Begebenheiten, welche zu guter Letzt nur durch irgend ein magisches Wort aufgelöst wird.“ So in der „Dora“, der „Fernande“, in der „Odette“, im „Rochat“. Und Sardou blühte, als Laube das Leipziger und das Wiener Stadttheater leitete, und er „pflegte“ ihn, wie er es mit Dumas und Anderen und nur halb so sehr mit dem ernsten großgearteten Augier that. Nach seinem Tode wurde es freilich mit der vielgerühmten französischen Technik noch ärger. Aber ich möchte nicht daran zweifeln, daß er auch mit den letzten Spektakeldramen Sardous, der „Theodora“, der „Madame Sans-Gêne“, dem „Thermidor“, der „Tosca“ einen modus vivendi gefunden haben würde. Dahin, zu diesen theatralischen Rohheiten ist es nun auf der deutschen Bühne gekommen, und an den Folgen dieses Cultus, dem Laube das Thor weit geöffnet, werden wir lange noch zu tragen haben. Unsre literarische Jugend sucht einen Stolz darin, [illegible] zu sagen [illegible] das Thema der [illegible] zu erklären. [illegible] Schmutzes [illegible] Schwank eine Schwank [illegible]

genug ſind dieſe Poſſen, gewiß! Und in der Situationskomödie fragt man ja nach pſychologiſcher Wahrheit nicht, wenn man nur lacht. Trotz Allem wünſchte ich, das Berliner Reſidenz-Theater lockte nicht allabendlich mit dieſem windigen Quark die Fremden an und von der Kunſt und vom Deutſchthum, vom Guten und Schönen ab. Wer weiß, könnte der alte Haudegen aus dem Grabe erſtehen und ſehen, was er mit hat heraufbeſchwören helfen, vielleicht ſchriebe er doch noch einmal mit größeren Buchſtaben die Pflege des deutſchen Dramas auf ſeine Fahne und trüge ſie überzeugungsvoller in den Kampf hinaus, als zur Zeit der Geldnoth des Wiener Stadttheaters.

Eins aber that Laube zu aller Zeit. In der Wahl der aufzuführenden Dramen folgte er zwar begreiflicher Weiſe ſeinem Geſchmack, ſeinen Geſetzen und Sympathien — war aber einmal ein Werk erkoren, das ihm nicht ſonderlich lieb, den Schauſpielern unbequem, oder der Kaſſe nicht förderlich war, einerlei: er ſchenkte ihm ebenſo die ganze Kraft ſeiner Regie, als wäre es ein Meiſterwerk und verhieße den glänzendſten Erfolg, ja er verlangte auch von ſeinen Schauſpielern die unbedingte Einigkeitserklärung ihrer Intereſſen mit denen des Stücks. Und ſeine Leitung war dem Drama in Allem, was die Herausbildung des Bühnencharakters, die Beſeelung und die geiſtige Durchdringung des Wortes betraf, in trefflicher Weiſe förderlich. Das lebt noch in hundert und aber hundert dankbaren Erinnerungen fort. Noch preiſen Alle, die er gelehrt, die Schärfe und Anſchaulichkeit, mit welcher er eine Rolle, eine Situation entwickelte, und es darf ohne Einſchränkung geglaubt werden, daß er im Erſchließen des geiſtigen Verſtändniſſes einer Aufgabe, als Regiſſeur des Worts, vielleicht auch der Geſte nicht viele ſeinesgleichen gehabt hat. Mäßige Schauſpieler ſteigerten unter ſeiner Leitung ihre Kräfte und wirkten in erfreulicher Weiſe zum Ganzen. Verſtand er es alſo in dieſem Sinne vorzüglich, den Geiſt eines Dramas in die Erſcheinung umzuſetzen, dann fehlte ihm doch (und das iſt wiederum die Kehrſeite der Medaille) der maleriſche Blick gänzlich. Er ſah gleichſam mit plaſtiſchen oder auch wohl nur mit

ganz unkünſtleriſchen Augen; Wort, Handlung und Geſtalten waren ihm Alles, und darum beſchränkte er den decorativen Apparat auf das Nothwendigſte. Was aber bei dem Lehrer bedenklich war, das wurde bei ſeinen Schülern ganz unerträglich. Die Jüngeren, die von dem Geiſt der Meininger genährt ſind, können ſich ja von der Oede des viereckigen Bühnenraums in den fünfziger und ſechziger Jahren kaum mehr eine Vorſtellung machen — da zeigte ſich unfehlbar an Möbeln und ſonſtigem Geräth gerade nur ſo viel auf dem Podium als wirklich in Gebrauch genommen wurde. Es war die äußerſte Oekonomie, als „künſtleriſches Princip“ von dem genialen Meiſter Wilhelm Buſch, der nie mehr bringt, als für ſeine Verwicklungen und Verwirrungen unvermeidlich iſt, unvergleichlich parodirt. Sieht man bei ihm einen Stock, ſo weiß man auch, daß Jemand damit geprügelt wird; eine Fenſterſcheibe wird nothwendig zertrümmert, am heißen Ofen verbrennt man ſich; keine Flüſſigkeit, mit der nicht der Körper auf irgend eine Weiſe Bekanntſchaft machte; gebraucht er an einem Obſtbaum eine Vielheit von Früchten, ſo genügen ihm zwei. Das war mutatis mutandis auch das Ideal der Regiſſeure vom Laube'ſchen Schlage. Noch ſehe ich bei einer ſceniſchen Aufführung der Schiller'ſchen „Glocke“ mit lebenden Bildern (ein heilloſer dramatiſcher Unfug, den wir Goethe verdanken!) auf der Bühne eines großen Stadttheaters zu den Worten des Meiſters (der an der Rampe unaufhörlich ſchwatzt, anſtatt ſich um ſein wichtiges und ſchwieriges Werk zu kümmern) ein paar Geſellen mit den beiden Mulden hantiren, die auf ihr Stichwort bereit lagen: ſie enthielten das „Aſchenſalz“ und das „Zinn“; mehr gab es nicht, auch an ſonſtigem Geräth, denn mehr brauchte man ja nicht! Und nun frage man ſich, ob Shakeſpeares „Caeſar“, der „Tell“, die „Jungfrau“ und alle Dramen von mehr maleriſcher als plaſtiſcher Haltung, die zarten Gebilde einer traumhaft poetiſchen Wahnſtimmung, wie Kleiſts „Käthchen“ oder Shakeſpeares „Was ihr wollt“, bei dieſer Art von Inſcenirung, die von der duftigen Dichtung den weichen Flaum wiſchte, die die Flügel des Schmetterlings abſtäubte, und von dem Bilde, das der dichteriſchen Phantaſie vorgeſchwebt,

auch nicht die leiseste Ahnung erweckte, auf dem Theater zu ihrem vollem Recht gelangen konnten? Berlin war darin besonders groß.

Hier setzten nun in der Mitte der siebziger Jahre die „Meininger" ein. Man weiß, wie bitter Laube seinen Fortgang von der Burg und den Niedergang seiner persönlichen Macht empfand. Sollte er die Verdrängung des künstlerischen Princips seiner Regieführung nicht noch schmerzlicher empfunden haben? Er hatte das Wort betont, die markante Theaterpose bevorzugt, auf starke Contraste hingearbeitet und das Gerüst eines Dramas von jeder rein poetischen und malerischen Umhüllung entkleidet. Gerade an dieser schwachen, unbeschützten Stelle bemächtigte sich nun die neue Truppe der Festung und errang in kurzer Zeit, nicht ohne Anfechtung, einen glänzenden Sieg nach dem andern. Das Gesetz des Gegensatzes bewährte sich auch auf diesem Gebiet des Culturlebens. Hatten Laube und die Seinen (und das waren mit verschwindenden Ausnahmen, mit Bewußtsein oder nicht, alle Regisseure an deutschen Theatern) die Dramen von straffer, unverzweigter Composition vor allem gepflegt, so regte sich jetzt im Publikum unbewußt wieder das Verlangen nach den weichgearteten, dichterischen Schöpfungen, die zwischen Darstellern und Hörern einen stilleren Rapport von Herz zu Herzen vermitteln und mehr durch das wirken, was sie sind, als durch das, was sie (im dramatischen Sinne) thun. Nachdem die Augen so lange gefastet, that die Farbe doppelt wohl, nach der starren, strengen Linie weiche Fülle und Bewegung, der Ueberfluß nach der Kargheit — kurzum: die Meininger kamen zur rechten Zeit, und die Poesie frohlockte wieder auf Kosten der dramatischen Technik. Die Poesie? Man kennt den Einwurf der Gegner: die Costüme, die Decorationen; aber eine fortgesetzte Beschäftigung mit den eigenartigen Aufführungen dieser erlesenen Gesellschaft mußte die Zweifel doch erschüttern. Mit den Meiningern begann eine neue Epoche der Schauspielkunst, die, wie wir noch sehen werden, parallel mit der Entwicklung des deutschen Dramas lief. Es war eine Periode theatralischer Romantik, die sich mit dem Realismus, ja sogar mit dem Naturalismus merkwürdigerweise

dicht berührte und dieſen die Zügel der Herrſchaft bald ausſchließlich überließ. Es iſt kein Zufall, daß ſich zu den von den Meiningern beſonders bevorzugten Dichtungen, die in phantaſtiſcher Farbengluth ſchwelgen durften, bald auch Otto Ludwigs prächtiger „Erbförſter“ und am Ende ihrer Wirkſamkeit außerhalb Meiningens auch Ibſens „Geſpenſter“ geſellten.

# Anhang.

dann wären vielleicht die feurigeren, allen Zwang ſcheuenden Geiſter ärgerlich abgeſprungen und hätten ſich ganz im Regelloſen verloren — wie z. B. Grabbe es ja wirklich gethan. Das fühlten Leſſing und Schiller — aber Laube empfand es nicht. Für den romantiſchen Zug unſeres Volkes, für unſere Neigung, über der Freude am rein Poetiſchen die dramatiſchen Geſetze geringzuachten, für unſer Pietätsgefühl beſaß er kein Verſtändniß. Wie er den alten Schauſpielern des Burgtheaters feſt und ſtreng, mit dem Kanon in der Hand, ohne ſonderliche Liebe, oft verletzend entgegentrat, ſo nahte er ſich auch den Dichtern, den Lebenden und den Schatten der Todten, und über dem „Weſentlichen“ gingen dann die ſeligſten poetiſchen Schönheiten ohne Gnade verloren. Noch erſchrecke ich in der Erinnerung vor ſeiner grauſamen Bühneneinrichtung der „Jungfrau von Orléans“, in der die kraftvolle, nur durch die übliche ungenügende Repräſentation durch die Darſtellerin der „Mütter und Anſtandsdamen“ in Mißcredit gekommene Geſtalt der Iſabeau auf die ſchmale Koſt von etwa einem Dutzend Verſen geſetzt war, und des Lear, der durch ihn faſt ſo ſchonungslos wie durch den Amerikaner Edwin Booth verſtümmelt ward. Er hatte natürlich immer einen bündigen theatraliſchen Grund für ſeine Amputationen, aber er verkannte trotzig, daß die ſtille Freude und Ergriffenheit, die ſich des empfänglichen Gemüths bei dem Anhören eines theuren Dichterworts im Theater bemächtigt, ein koſtbares Gut iſt, werth, geſchont und heilig gehalten zu werden, damit unſre Dramatik vor dem rohen Handwerk bewahrt bleibe. Denn was ſind ſchließlich alle techniſchen Geſetze, was bedeutet das Geſchick des Routiniers, wenn es nicht einen wirklichen Dramatiker, einen echten Dichter ſtützt? Und hier ſchwieg ihm die innere Stimme. Hier verſagte er, wie als Poet, auch als Empfangender. Sein moderner Geiſt, ſein raſtloſer Thätigkeitstrieb ließen ihm keine Zeit, im Lande der blauen Blume auszuruhen. Und wenn ihn das Verdienſt ehrt, Grillparzer aus der Vergeſſenheit befreit und auf der Bühne der Hofburg, die ihn einſt faſt abgelehnt, mit friſchen Lorbeeren geſchmückt zu haben — dann war es eben auch die Einſicht in die theatraliſche Macht dieſes begnadeten Genies,

die ihn zu dieſer Auferweckung und Ehrenrettung führte. Wohl auch das Verſtändniß des öſterreichiſchen Naturells, aus deſſen Eigenart ſich Grillparzers Weſen ſo fein erklärt, wenn nicht vielmehr noch eine Erwägung der Klugheit. Denn eine Aeußerung Hebbels verſtattet uns zu zweifeln, ob Laube ohne den unmittelbaren Anlaß, ohne ſeine Directionsführung in Wien, wo Grillparzer zurückgezogen und reſignirt lebte, auf den Gedanken verfallen wäre, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ und „Der Traum ein Leben“ dem Theater zurückzugewinnen — denn poetiſche Wahlverwandtſchaft führte ihn gewiß nicht dazu. Auch hierin zeigte er ſich eben als der moderne Menſch, der er war: auf Ort und Zeit, auf das Intereſſe der Gegenwart bedacht und Willens ihre Anſprüche zu erfüllen, ohne doch geradezu ein Liebediener ihrer Intereſſen zu werden. Er lauſchte eben dem „Zeitgeiſt ſeine Gedanken“, oft auch ſeine Launen „ab“. *Gegen* ihn zu kämpfen, das wäre ihm ſo unerträglich wie ſeinem einſtmaligen Mit-Jungdeutſchen Gutzkow geweſen. Und oft hieß der Zeitgeiſt auch nur Frau Mode. Eine Majorität mußte er hinter ſich haben. Er heulte mit den — dreſſirten Wölfen. Darum denke man auch nicht, daß ihn ein beſonders *nationaler* Kunſtſinn erfüllte. Ach nein! Wenn er die Spanier vom Repertoire ausſchloß und mit Shakeſpeare wähleriſch war, ſo war er darum doch noch kein begeiſterter Kämpe für das deutſche Drama. Gewiß ſtellte er „Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“ und „Kabale und Liebe“ in das hellſte Licht der Bewunderung, aber doch vor Allem um ihrer meiſterhaften Technik willen, die zur Hälfte mit weiſeſtem Sinne von den Franzoſen erlernt und entlehnt iſt. Wie er aber freieren Compoſitionen germaniſcher Art und Herkunft nicht hold war und immer mehr auf die Form als den Geiſt ſah, ſo griff er unbedenklich zu der ausländiſchen Waare, wenn ſie ſeinen techniſchen Idealen entſprach — wohl auch dann, wenn ſie dem Publikum gefiel, und Beides iſt der Grund der Pflege, die er den Franzoſen angedeihen ließ, zu denen ihn auch das Herz ein wenig zog. In ſeinem Buch über das „Burgtheater“ glaubte er ſich zwar noch gegen den Vorwurf, ſie über Gebühr berückſichtigt zu haben, verwahren zu

Credit machte?“ Das klingt bei aller Großartigkeit auch ſehr praktiſch — aber es iſt die Hellſichtigkeit und der Selbſterhaltungstrieb des echten Genius, der immer auch die Mittel findet, um ſich und das ihm anvertraute Pfund vor dem Untergang in der Niedrigkeit zu bewahren. Man halte Richard Wagners Briefwechſel mit Lißzt daneben, und empfinde die Aehnlichkeit! So hebt ſich der große Mann in der Bedrängniß über die Miſere des Tages hinweg, weil er die Kraft in ſich fühlt, dereinſt tauſendfach vergelten zu können.

Wie anders nimmt ſich das aus, als die gegenſtandsloſen Reden des Schillers der „Karlsſchüler“! Der nennt ſich „ein verfehltes Menſchenkind, das für ausſchweifende Pläne nicht Kenntniß und Talent beſitzt, für regelmäßige Thätigkeit aber durch ausſchweifende Phantaſie bereits unrettbar verdorben iſt, ein verlor'nes Menſchenkind, das man in's Meer werfen ſoll, wo es am Tiefſten iſt“. Der jammert, ihm würde das Schreiben manchmal ſo ſauer, und er müſſe fürchten, es ſei doch „nichts Ganzes mit ſeinem Talent“. Wenn Gräfin Franziska ihm ein ungnädiges Geſicht zeigt, ſo lamentirt er: „Wenn ſolch' eine Frauenſeele keinen Antheil mehr fühlt, dann verdienen wir auch keinen, dann haben wir alle mich überſchätzt, und meine traurigſten Ahnungen werden grinſende Wahrheit — Anton, ich bin dann kein Dichter und mir geſchieht ganz recht, daß ich zerſchmettert werde“; wenn aber die kleine Laura ihm verräth, ſie liebe ihn, dann jubelt er wieder: „Kein Königreich auf Erden hat Raum für mein Glück. Ich bin geliebt, und nun bin ich auch ein Dichter“. Nein, Wortheld, du biſt keiner, und du haſt kein Recht zu winſeln: „O Dichtkunſt, welch' ein ſchmerzliches Geſchenk des Himmels biſt du! .... Damit ich ein Gedicht machen kann, muß ich unſäglichen Schmerz erfahren, denn wer nicht mit ſeinen Thränen ſchreibt, den nennen ſie keinen Dichter!“ Du biſt ſo wenig ein Poet, wie der vorlaute Junge im „Königsleutnant“, der den Namen Goethe trägt und der denſelben Gallimathias zum Beſten giebt wie du! Und wenn du uns im fünften Akt endlich den Rücken kehrſt und den Anſpruch erhebſt, wir ſollen dir für dein Geſchwätz noch eine elegiſche Grabſchrift widmen, dann möchten wir dir zurufen:

„Was fällt dir ein? Wir freuen uns, daß du uns endlich von deiner läſtigen Gegenwart befreiſt. Denn du biſt nicht der, der du ſein möchteſt. Du biſt ein mark- und knochenloſes Geſpenſt, aus den Theatergarderoben zuſammengeflickt, ſo unecht wie der Donner, der ſich während deiner Unterredung mit dem Herzog von Württemberg erhebt, um deine Worte zu bekräftigen. Ja, wenn der Himmel im „Wintermärchen", wenn er in der „Jungfrau von Orléans" in Wetterſchlägen redet, dann glauben wir; ein Dichter hat den Blitz in der Hand des olympiſchen Vaters gelenkt und uns erbeben gemacht. Aber dem, der dich geſchaffen, trauen wir eine ſolche Macht nicht zu! Der hat nicht mit den Ewigen an goldener Tafel geſeſſen. Der lenkt klug in der Couliſſe die Donnermaſchine und freut ſich über das Gerumpel, das deinen ſchwächlichen Worten zu Hülfe kommt. Geſelle dich zu ihr, bleibe hinter den Couliſſen und lüge nicht länger im Lampenlicht den Schein des Lebens!"

In der That, ich denke, wenn von der „Reinigung" des Repertoires die Rede iſt, in erſter Linie immer an dies ſchlechte Stück. Möge es bald von der Bühne verſchwinden, wo es den beſſeren Schauſpielern doch längſt zum Aerger geworden iſt. Es finden ſich auch wohl einige „Gerechte" in ſeinen fünf Akten: der arme Sergeant, die biderbe Frau des frömmelnden Rieger — aber der Ungerechten ſind mehr, und allein ſchon um des verzeichneten Helden willen ſollte man das Stück von der Bühne entfernen, damit das Publikum endlich der Verſuchung überhoben werde zu glauben, dieſer traurige Phraſeur ſei jener Schiller, der in Weimar mit Goethe um den dichteriſchen Lorbeer rang. Und mit Verkennungen hat der große Dichter auch heute ohnehin immer noch zu kämpfen!

Wie ganz anders würde man Laube ehren, wenn man anſtatt dieſer „Karlsſchüler" und der nicht minder ſchwachen „Böſen Zungen" jenes unterhaltende, von franzöſiſchen Muſtern günſtig beeinflußte Luſtſpiel auf dem Repertoire bewahrte, das von der Entdeckung des Verfaſſers der berühmten oder berüchtigten Junius-Briefe handelt, den „Statthalter von Bengalen". Hier hatte der Autor Gelegenheit, ſich durch den „ſtaats- und modegeſetzlichen

Wirrwarr" zu arbeiten, von dem Richard Wagner in dem wahrhaft großen, auf ſtarke, menſchliche Motive gebauten Drama Nichts wiſſen will, der aber dem Intriguenluſtſpiel Nichts ſchadet und der der modernen, im Streit der ſocialen und politiſchen Intereſſen erſtarkten Natur Laubes vertraut war. Der Kampf des Journalismus gegen eine corrumpirte Staatsleitung — welch' ein treffliches Thema für einen Jungdeutſchen, und wie viel Gutes ließ ſich da wieder für die Preßfreiheit und gegen ihre Auswüchſe ſagen, wie Gutzkow es im „Savage" gethan. „Möchten Sie mir wohl verſprechen, Sir," fragt der greiſe Chatham den jungen Philipp Francis, dem Laube die Autorſchaft der Briefe in die Schuhe ſchiebt, „daß Sie im Gegenſatz zum Junius all' ihre Briefe mit Ihrem Namen unterzeichnen?" — „Mit meinem vollen Namen", fällt Sir Philipp ein, und „Mit ſeinem ehrlichen Namen" ſteigert ſeine Verlobte das würdige Verſprechen. Aber nicht nur die tendenziöſe Seite, auch die Intrigue ſelbſt iſt mit Geiſt und Geſchick geführt, und der bequeme Lord Waterford, dem es widerfährt, für den Junius gehalten zu werden, wird für den Dichter immer ein ehrenvolles Zeugniß ſeiner Fähigkeit zu humorvoller Charakteriſtik ablegen. So berührt ſich denn, wie in den „Karlsſchülern", auch hier Laube mit ſeinem Freunde Gutzkow; wie der unglückliche „Königsleutnant" zu jenen, ſo verhält ſich das „Urbild des Tartuffe" zum „Statthalter von Bengalen". Man pflege darum dieſen „Statthalter", rathe ich noch einmal, wie man um Gutzkows willen das „Urbild" friſch erhalten ſollte, wenn man überhaupt auf ſie zurückgreifen will. Denn wie bald werden auch Laubes Werke ihm nachfolgen. Schon verblaſſen ſie, ſchon wird ihr hohles Theaterleben auch naiveren Gemüthern ein Aergerniß. Da wäre es ganz hübſch, ein ſo artiges Luſtſpiel der unverdienten Vergeſſenheit zu entziehen und damit den Namen eines Mannes auf der Bühne hoch zu halten, die ihm, dem praktiſchen Dramaturgen, ſo viel verdankt. Seine Verdienſte als Bühnenleiter, als Regiſſeur werden ohnehin nur zu bald eine ſchöne Mythe ſein! Das liegt in der Natur jeder theatraliſchen Leiſtung und in der Schwierigkeit, ein Erinnerungsbild von ihr feſtzuhalten.

Aber eine *schöne* Mythe werden sie sicherlich bleiben. Seine energische Persönlichkeit hat sich während seines langen Wirkens zu nachdrücklich Geltung zu verschaffen gewußt, und die Schauspieler, so leicht ihre Eigenliebe sie im Urtheil über ihre Collegen beeinflußt, bewundern doch gern, wenn ihre Interessen nicht bedroht sind. Und Laube hob und förderte sie ja im Gegentheil. Die jungen Talente zitterten zwar vor ihm, aber jedes Lob aus seinem Munde trug sie auch in den Himmel, und selbst sein Tadel verklärte bescheidenere Gemüther. Im Jahre 1848 hatte die Aufführung seiner „Karlsschüler" ihn nach Wien geführt, und da der kecke, willensstarke, literarisch schon berühmte Mann auch den hohen Herrschaften imponirte, wurde er gleichsam stehenden Fußes zum Leiter des damals durch den Käthchen-Bearbeiter, Herrn von Holbein, trotz aller Ordnungsliebe künstlerisch verödeten Hofburgtheaters gestempelt. Der Herbst 1849 entschied sein Schicksal vollends: Holbein mußte gehen, und Laube trat als Director der Burg in den neuen Beruf ein, mit wichtigeren Vollmachten ausgestattet, als alle seine Vorgänger, frei in der Wahl der Stücke, der Bildung des Repertoires, der Besetzung der Rollen. Was er auf dem neuen Wirkungsfelde, das er späterhin zweimal wechselte, als er die Burg mit dem Leipziger Stadttheater und dieses mit dem Wiener vertauschte, erreicht und gewollt, das hat er in seinen dramaturgischen und theatergeschichtlichen Werken, von denen „Das Burgtheater" das bedeutendste ist, niedergelegt.

Auch aus ihnen ergiebt sich, daß er ein ganz moderner Mensch war, der seine Theater ausschließlich in diesem modernen Sinne leitete. Bloße literarische Liebhabereien kannte er nicht. Was er dem Publikum brachte, sollte dem *Publikum* gefallen, d. h. der *Majorität* des Publikums, und sich selbst wußte er immer so eins mit dem „Zeitgeist", daß er sich das Richtige zu treffen stets und unbedingt zutraute. In dieser Fühlung mit dem modernen Leben steckte außer dem praktischen Gewinn der Förderung der Theatertechnik auf dem von Lessing und Schiller gelegten Grunde, und des Theaterinteresses durch die Knüpfung eines intimen geistigen Bandes zwischen Publikum und Bühne, auch eine Gefahr: die Gefahr der Geringachtung der Poesie, die, über der

Zeit und dem Raum ſtehend, die Regeln überfliegt und mit vorſichtigen, zarten Händen angefaßt ſein will. Dies vermochte er nicht zu thun — Alles aber, was in ſeinem Sinne modern war, förderte er auch nach Kräften, und wenn er gleich ſtarke Antipathien hatte, ſo verwaltete er doch ſein künſtleriſches Amt im Allgemeinen mit Gerechtigkeit.

In rein dramaturgiſcher Beziehung zeigte ſich ſein moderner Sinn am Auffallendſten und Nützlichſten in ſeiner Stellung zu den Spaniern und Shakeſpeare. Jene wollte er auf unſern Theatern nur im Ausnahmefall als ſeltene Gäſte willkommen heißen, und er that vollkommen recht daran. Er ſpricht in ſeinem „Burgtheater“ ein vortreffliches Wort: „Die Lobredner ſpaniſcher Dramatik pflegen nachdrücklich darauf hinzuweiſen, daß Dichter wie Calderon ſich höchſt intereſſant befreit hätten vom kirchlichen Dogma, indem ſie phantaſtiſche Wendungen für ihre Heiligen erfunden und eine Symbolik ohne Gleichen erdacht hätten. Dieſe Phantaſtik und Symbolik ſind eben Folgen ihrer Kette, Folgen der dichteriſchen Gefangenſchaft. Der Gefangene verirrt und verliert ſich in Träume, und wenn er Talent hat, macht er aus dieſen Träumen Kunſtgebilde. Auch wenn wir Katholiken ſind, iſt uns dieſe ſpaniſche Gedankenwelt eine fremde und enge, wir ſind durch unſere Literatur ihr längſt entwachſen. So habe ich denn immer erlebt, daß unſere dramatiſchen Dichter, wenn ſie ſich dieſer ſpaniſchen Welt hingaben, der unſrigen entfremdet wurden und für unſer Theater entweder wirkungslos ſchrieben oder mit der bloßen ſogenannten „Komödienwirkung“ zufrieden waren, mit der Wirkung formeller Fertigkeit, welche einen augenblicklichen Effect erzeugt, aber unſer Herz nicht trifft. Wozu in eine Welt zurückgreifen, welche für den Inhalt unſrer Kunſt religiös wie politiſch überlebt iſt? Wozu Stücke neu in Scene ſetzen, die uns durch ihren Inhalt, mit wenigen Ausnahmen, fremdartig anmuthen?“ Das iſt ſo richtig wie möglich, und es iſt wunderlich genug, daß man dieſelbe Abwehr, denſelben Warnungsruf immer wieder auf's Neue laut werden laſſen muß und daß das Gelüſten nach der fremden Frucht bei unſren Theaterleitern nicht ausſtirbt. Iſt unſre Literatur denn wirklich ſo arm,

daß wir bei allen übrigen Völkern Anleihen machen müſſen? oder iſt es immer noch ein Reſt der alten Unſelbſtſtändigkeit, die ſich mit dem Ruhm des Kosmopolitismus tröſtet? Iſt es Beſcheidenheit und Gerechtigkeit, die ſich vor chauviniſtiſcher Selbſtüberhebung fürchtet und Spanien giebt, was Spaniens, Frankreich, was Frankreichs iſt? Aber wer will denn Calderon oder Lope de Vega den dichteriſchen Lorbeer ſtreitig machen? Niemand, der noch fühlt, was dramatiſche Poeſie iſt. Trotzdem thut man ihnen auf einer deutſchen Bühne völliges Genüge, wenn man dem Publikum von Zeit zu Zeit eins ihrer beſſeren Werke vorführt: von Calderon den „Richter von Zalamea“ zum Beiſpiel, ein Meiſterwerk, national durch und durch in der Betonung der Ehre, die ſchließlich auch hier wie immer bei den Spaniern höher geſtellt wird als die Gerechtigkeit, und doch Jedermann verſtändlich. Es redet die Sprache des Genius und der Natur, aber es martert uns nicht wie der ſchrullenhafte „Dom Gutierre“, noch befremdet es uns mit einer myſtiſchen Moralphiloſophie wie „Das Leben ein Traum“. Lope's „Stern von Sevilla“ iſt in mancher Bearbeitung auf den deutſchen Theatern erſchienen, und desſelben Dichters „El major imposible“ hat in einer Einrichtung von Eugen Zabel unter dem Titel „Der Tugendwächter“, auch in der Geſtalt einer Oper von Anton Urſpruch unter ſeiner richtigen Bezeichnung „Das Unmöglichſte von Allem“ Verbreitung und Beifall gefunden. Dabei aber laſſe man es ruhig bewenden und vergeſſe nicht, daß man die Weltherrſchaft in der Kunſt nicht dadurch erlangt, daß man von den Fahnen der fremden Völker einige Fetzen losreißt und ſich aus dieſen ſein Panier zuſammenſtückt. Shakeſpeare war ganz Engländer, Molière ganz Franzoſe, Dante ganz Italiener, und nur der Genius, der ganz vom heimatlichen Marke durchdrungen iſt, erobert ſich den Erdkreis. Nicht er begiebt ſich zu den Nationen und antichambrirt bei ihnen — die Nationen drängen ſich vielmehr zu ihm. Das iſt immer wieder in Erinnerung zu bringen, und Richard Wagner mag beſtätigen, welcher Siege in unſren Tagen der rein germaniſche Kunſtgenius fähig geworden iſt. Ueberall iſt er heimiſch, er, der deutſcheſte Künſtler,

der uns nach Dürer, nach Johann Sebastian Bach, Beethoven und Carl Maria von Weber erstanden ist. Den albernen Widerstand der mitrons und der Verleger der französischen großen Repertoire-Opern gegen den „Lohengrin“ einmal beseitigt — und in voller Fluth ergoß sich seine Kunst in das musikalisch verlechzte Paris. Das gelingt aber auch nur dem übermächtigen Genie, und nur dies hat ein Recht darauf! Im Uebrigen mögen wir uns bescheiden, wie die fremden Völker es uns gegenüber thun! Pflegen wir in unsren öffentlichen Anstalten den heimischen Stamm, die heimischen Reiser, und verweisen die Kenntniß und den Genuß der fremden Schätze in das stille Kämmerlein der „oberen Zehntausend“, wofern sie gebildet sind. Denen werden sie unendlich theuer und bis zu einem gewissen Grade unentbehrlich sein — beanspruchen sie es aber als ein Recht, sich von dort auf den offenen Markt hinaus zu begeben und ihre Stimme im Concert unsres öffentlichen Lebens zu erheben, dann werden sie unser Volk nur verwirren.

Shakespeare, über dessen enge Verbindung mit unsrem Drama und Theater kein Wort mehr zu sagen ist, ist davon natürlich ausgenommen. Er ist einer von den Allergrößten, die auch über die Schranken der Nationen hinwegschreiten, und es wäre Thorheit, seine übergewaltigen Werke, deren Verständniß Deutschland der Welt hat erschließen helfen, von den Bühnen zu verbannen, wo sie befruchtend noch beständig an Bedeutung und Wirkung wachsen. „Macbeth“, „Lear“, „Othello“, „Romeo“ und der einzige „Hamlet“ gehören Allen an, und die Bühne würde sich selbst das Urtheil sprechen, die ihnen nicht die bekränzten Pforten offen hielte. Aber auch gegen die Uebertreibung dieses Cultus auf den Theatern ist nach wie vor Protest zu erheben, und es versteht sich von selbst, daß Laube unter den Widersachern der blinden Lobpreiser nicht fehlte. Er verwarf z. B. die Historien und sprach über manches uns an's Herz gewachsene Werk ein schonungsloses und verletzendes Wort — immer aber vom Standpunkt der heutigen Bühne aus und stets als der Mann der festen und geschlossenen Composition, dem (mit seinem eigenen Ausdruck) die „schlotternde Ungeschlossenheit“ Heinrichs des Vierten

ein Greuel war. Und wer erkennte nicht an, daß er sich in Bezug auf den Bau dieses bewunderungswürdigen Werkes entschieden im Recht befand? Das Episodenhafte in ihm überwiegt die Haupthandlung; während diese aber fast gänzlich reizlos ist, steckt in jenem die ganze Kunst und Kraft des Dichters, eine Fülle von Leben, eine Menschenkenntniß und ein Humor ohne Gleichen. Sich diesem behaglich hinzugeben war aber Laube, der Bühnenpraktiker, nicht der Mann. Galt es darum, das Werk überhaupt auf das Theater zu bringen, so wußte er, was er zu thun hatte: rücksichtslos zerschnitt er beide Theile und pappte aus ihnen ein einziges Stück zusammen, das von Shakespeare wenig mehr als den Namen trägt. Ein charakteristisches und lehrreiches Beispiel! Für den poetischen Geist, der sich frei und fesselos gehen läßt, hatte er eben kein Verständniß oder wollte es nicht haben. Was über das architektonische Gehege hinausquoll, war ihm vom Uebel, und das fällte er mit unbarmherzigem Hiebe. Jeder Pfad mußte bei ihm direct zur Hauptsache führen oder doch darauf deuten, in jeder Situation der Weg vor dem Publikum frei liegen, und nur der war ihm der Meister, der das Ziel in gerader Richtung erreicht.

Hier lag die Grenze seiner Natur, und in der Einseitigkeit auch die Gefahr seines Wirkens. Er war ein so blinder Verehrer der strengen Technik, daß er ganz übersah, daß sich derselbe Lessing, derselbe Schiller, auf die er als die Muster verwies, doch auch im „Nathan", im „Wallenstein", im „Tell" und der „Jungfrau" von der eng geschlossenen Form zu einer freieren Composition gewandt hatten, in deren Wahl sie ihr geniales Gefühl für das Wesen des germanischen Geistes auf das Wundervollste offenbarten. Mit ihr gestanden sie zu, ohne die Einheitlichkeit und die Concentration der Handlung irgendwie preiszugeben, daß der künstlerische Genius der Deutschen, von Haus aus romantisch, zu schweifen gewohnt, und darum des Zwanges bedürftig, allzu kurze Ketten nicht ertragen kann, ohne sein Leben gefährdet zu fühlen. Er mußte einen freieren Spielraum haben, um Stoffe weitschichtigen Inhalts mit historischer Perspective bezwingen zu können, und hätte man ihm denselben nicht gewährt,

dann wären vielleicht die feurigeren, allen Zwang ſcheuenden Geiſter ärgerlich abgeſprungen und hätten ſich ganz im Regelloſen verloren — wie z. B. Grabbe es ja wirklich gethan. Das fühlten Leſſing und Schiller — aber Laube empfand es nicht. Für den romantiſchen Zug unſeres Volkes, für unſere Neigung, über der Freude am rein Poetiſchen die dramatiſchen Geſetze geringzuachten, für unſer Pietätsgefühl beſaß er kein Verſtändniß. Wie er den alten Schauſpielern des Burgtheaters feſt und ſtreng, mit dem Kanon in der Hand, ohne ſonderliche Liebe, oft verletzend entgegentrat, ſo nahte er ſich auch den Dichtern, den Lebenden und den Schatten der Todten, und über dem „Weſentlichen“ gingen dann die ſeligſten poetiſchen Schönheiten ohne Gnade verloren. Noch erſchrecke ich in der Erinnerung vor ſeiner grauſamen Bühneneinrichtung der „Jungfrau von Orléans“, in der die kraftvolle, nur durch die übliche ungenügende Repräſentation durch die Darſtellerin der „Mütter und Anſtandsdamen“ in Mißcredit gekommene Geſtalt der Iſabeau auf die ſchmale Koſt von etwa einem Dutzend Verſen geſetzt war, und des Lear, der durch ihn faſt ſo ſchonungslos wie durch den Amerikaner Edwin Booth verſtümmelt ward. Er hatte natürlich immer einen bündigen theatraliſchen Grund für ſeine Amputationen, aber er verkannte trotzig, daß die ſtille Freude und Ergriffenheit, die ſich des empfänglichen Gemüths bei dem Anhören eines theuren Dichterworts im Theater bemächtigt, ein koſtbares Gut iſt, werth, geſchont und heilig gehalten zu werden, damit unſre Dramatik vor dem rohen Handwerk bewahrt bleibe. Denn was ſind ſchließlich alle techniſchen Geſetze, was bedeutet das Geſchick des Routiniers, wenn es nicht einen wirklichen Dramatiker, einen echten Dichter ſtützt? Und hier ſchwieg ihm die innere Stimme. Hier verſagte er, wie als Poet, auch als Empfangender. Sein moderner Geiſt, ſein raſtloſer Thätigkeitstrieb ließen ihm keine Zeit, im Lande der blauen Blume auszuruhen. Und wenn ihn das Verdienſt ehrt, Grillparzer aus der Vergeſſenheit befreit und auf der Bühne der Hofburg, die ihn einſt faſt abgelehnt, mit friſchen Lorbeeren geſchmückt zu haben — dann war es eben auch die Einſicht in die theatraliſche Macht dieſes begnadeten Genies,

die ihn zu dieſer Auferweckung und Ehrenrettung führte. Wohl auch das Verſtändniß des öſterreichiſchen Naturells, aus deſſen Eigenart ſich Grillparzers Weſen ſo fein erklärt, wenn nicht vielmehr noch eine Erwägung der Klugheit. Denn eine Aeußerung Hebbels verſtattet uns zu zweifeln, ob Laube ohne den unmittelbaren Anlaß, ohne ſeine Directionsführung in Wien, wo Grillparzer zurückgezogen und reſignirt lebte, auf den Gedanken verfallen wäre, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ und „Der Traum ein Leben“ dem Theater zurückzugewinnen — denn poetiſche Wahlverwandtſchaft führte ihn gewiß nicht dazu. Auch hierin zeigte er ſich eben als der moderne Menſch, der er war: auf Ort und Zeit, auf das Intereſſe der Gegenwart bedacht und Willens ihre Anſprüche zu erfüllen, ohne doch geradezu ein Liebediener ihrer Intereſſen zu werden. Er lauſchte eben dem „Zeitgeiſt ſeine Gedanken“, oft auch ſeine Launen „ab“. Gegen ihn zu kämpfen, das wäre ihm ſo unerträglich wie ſeinem einſtmaligen Mit-Jungdeutſchen Gutzkow geweſen. Und oft hieß der Zeitgeiſt auch nur Frau Mode. Eine Majorität mußte er hinter ſich haben. Er heulte mit den — dreſſirten Wölfen. Darum denke man auch nicht, daß ihn ein beſonders nationaler Kunſtſinn erfüllte. Ach nein! Wenn er die Spanier vom Repertoire ausſchloß und mit Shakeſpeare wähleriſch war, ſo war er darum doch noch kein begeiſterter Kämpe für das deutſche Drama. Gewiß ſtellte er „Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“ und „Kabale und Liebe“ in das hellſte Licht der Bewunderung, aber doch vor Allem um ihrer meiſterhaften Technik willen, die zur Hälfte mit weiſeſtem Sinne von den Franzoſen erlernt und entlehnt iſt. Wie er aber freieren Compoſitionen germaniſcher Art und Herkunft nicht hold war und immer mehr auf die Form als den Geiſt ſah, ſo griff er unbedenklich zu der ausländiſchen Waare, wenn ſie ſeinen techniſchen Idealen entſprach — wohl auch dann, wenn ſie dem Publikum gefiel, und Beides iſt der Grund der Pflege, die er den Franzoſen angedeihen ließ, zu denen ihn auch das Herz ein wenig zog. In ſeinem Buch über das „Burgtheater“ glaubte er ſich zwar noch gegen den Vorwurf, ſie über Gebühr berückſichtigt zu haben, verwahren zu

müſſen — als er aber das „Stadttheater“ leitete und die finanziellen Calamitäten mit ſeinen künſtleriſchen Grundſätzen Fangball ſpielten, da brachte er unbedenklich eine franzöſiſche Nichtigkeit und Schlüpfrigkeit nach der andren auf die Bühne, ſo wahllos, daß er ſelber eine Reaction dagegen für angezeigt hielt und plötzlich das „deutſche Drama“ ganz unerwartet auf ſein Panier ſchrieb. Warum? Weil er unter dieſer Fahne jetzt der Caſſe beſſer zu nützen hoffte. Es war leider zu ſpät, und nicht zum Wenigſten das böſe Beiſpiel, das er mit ſeinem angeſehenen Namen gegeben, trägt Schuld an dem widerwärtigen Franzoſencultus unſrer Tage, der, wenn er auch auf dem großen literariſchen Markt eine gute Weile der Schwärmerei für Skandinavien und Rußland hat Platz machen müſſen, doch in Deutſchland bald wieder zur Oberherrſchaft gelangte, immer noch graſſirt, in Berlin in einem eignen Tempel fanatiſch verehrt. Nun wird wohl kein Einſichtiger die Ueberlegenheit der neueren Franzoſen in der Führung des geſellſchaftlichen Dialogs und ihr ungemeines Geſchick in der Kunſt der Vorbereitung und der Spannungserregung verkennen, aber ein jedes Jahr und jedes neuere franzöſiſche Drama trennt ihre Kunſt weiter von der deutſchen, und auch ihre Technik wird immer ſchlechter. Der jüngere Dumas konnte uns immerhin in „Demi monde“, dem „Monsieur Alphonse“, dem „Fils naturel“ Muſterſtücke theatraliſcher Zurüſtung geben, und Wahrheit und Natur balanciren in ihnen geſchickt, wenn auch auf der Schneide des Meſſers. Aber die vielberufene „Camelliendame“, die ſeiner erſten jugendlichen Schaffensperiode angehört, ſtellte ihn bereits traurig bloß. Zwar fehlt es ihr heutzutage nicht an Vertheidigern, wie denn der Ruf nach der Emancipation des Fleiſches und das Verlangen gleichen Rechtes für Mann und Weib, ſich ſexuell auszuleben, in allen Tonarten laut wird. Aber geſetzt einmal, dieſe Anwälte hätten Recht, Marguerite Gauthier verdiente als Vertreterin der Proſtitution den Heiligenſchein, den der Autor um ſie breitet — hat Dumas denn wirklich mit der Unerſchrockenheit des wahren Poeten der Geſellſchaft den Fehdehandſchuh hingeworfen? O nein! Denn gerade in der Mitte des Stücks ſteht eine Scene, die uns ſo recht deutlich die

ganze Halbheit und Verlogenheit, die ſchiefe Stellung des Verfaſſers zu ſeinem „Problem“ aufdeckt. Es iſt der Auftritt, den der alte Duval, der Vater des Liebhabers, mit der Cameliendame hat. Da überzeugt ſie ihn von ihrer Großmuth. Sie ſtellt den ſonderbaren Satz auf: „Ein wenig Liebe kann einer Frau die verlorene Keuſchheit zurückgeben“, und der Alte geſteht ganz gerührt ein, daß ihm eine Seele, ſo edel und liebenswerth wie die ihre, noch nicht vorgekommen ſei. Und dennoch fordert er von dem armen Geſchöpf das Unerhörte, ſie ſolle ſeinen Sohn auf immer verlaſſen, und während ſie ſich vor Schmerz windet und ausruft: „Ich werde daran ſterben“, ſpricht er gerührt bei Seite „Armes Mädchen“ — und giebt ſeine grauſame Forderung doch nicht auf, trotz alledem nicht. Und warum? Nur damit die Geſellſchaft oder — das Vorurtheil ſeinen Tribut bekomme und eine philiſtröſe Familie an dem Verhältniß, das der Bruder ihrer künftigen Schwiegertochter unterhält, fürder keinen Anſtoß nehme. Und Marguerite läßt ſich von dieſem Greis mit einem väterlichen Kuß begnaden, und der Alte zieht ohne die mindeſten Gewiſſensbiſſe von dannen. Giebt es etwas Elenderes? etwas Feigeres und Unwahreres? Hier galt es entweder — oder. Entweder hatte Marguerite Gauthier durch Armands Liebe wirklich die „verlorene Keuſchheit“ wieder erlangt — dann hatte die Geſellſchaft kein Recht zu verlangen, was ſie verlangt, und der alte Duval mußte ſich weigern, das Henkeramt zu verwalten, das die Geſellſchaft ihm aufgetragen, wenn er nicht ein Cretin oder ein Schuft war. Oder aber: die Geſellſchaft *hatte* Recht, dann taugte der ganze weichliche Rührbrei der Scene nicht, und der empörte Vater durfte die Cameliendame mit einem Achſelzucken verlaſſen, nachdem ſie ihr Recht zu lieben, wen ſie will, bis auf's Aeußerſte vertheidigt. Dumas aber thut weder das Eine noch das Andere, beiden feindlichen Gewalten drückt er verſtohlen, lügneriſch die Hand. Marguerite weint über ihre im Sündenrauſch verlebten Tage und Duval ſchreibt post festum einen Brief, der der bereits Todtkranken ſeine und des Sohnes Reue und damit eine beſſere Zukunft verkündet, und verſöhnt damit die Proſtitution und die freie Liebe. Seltſam, das Stück

iſt immer noch typiſch für die franzöſiſche Sittenkomödie. Zuerſt der Theatereffect quand même — dann die Reue und der Brief post festum, d. h. wenn Alles zu ſpät iſt. Oder aber: ein Stück wird frech auf einer Vorausſetzung erbaut, die nicht nur eine tragiſche Verwickelung, ſondern auch ein tragiſches Ende erheiſcht, und taugt dem Autor das nicht, dann bricht er eben einfach den Schluß durch ein liebenswürdiges Reuewort über das Knie — wie Sardou es thut, von dem Zola ſagt: „Man fühlt, wie er in jedem ſeiner Werke den feſten Boden unter den Füßen verliert; es iſt immer irgend eine unannehmbare Intrigue, irgend ein falſches und dazu übertriebenes Gefühl darin, irgend eine außergewöhnliche Verwicklung der Begebenheiten, welche zu guter Letzt nur durch irgend ein magiſches Wort aufgelöſt wird.“ So in der „Dora“, der „Fernande“, in der „Odette“, im „Rochat“. Und Sardou blühte, als Laube das Leipziger und das Wiener Stadttheater leitete, und er „pflegte“ ihn, wie er es mit Dumas und Anderen und nur halb ſo ſehr mit dem ernſten großgearteten Augier that. Nach ſeinem Tode wurde es freilich mit der vielgerühmten franzöſiſchen Technik noch ärger. Aber ich möchte nicht daran zweifeln, daß er auch mit den letzten Spektakeldramen Sardous, der „Theodora“, der „Madame Sans-Gêne“, dem „Thermidor“, der „Tosca“ einen modus vivendi gefunden haben würde. Dahin, zu dieſen theatraliſchen Rohheiten iſt es nun auf der deutſchen Bühne gekommen, und an den Folgen dieſes Cultus, dem Laube das Thor weit geöffnet, werden wir lange noch zu tragen haben. Unſre literariſche Jugend ſucht einen Stolz darin, franzöſiſche Zweideutigkeiten im ungraziöſeſten Deutſch zu ſagen und das einzige Thema der Franzoſen, das Thema der ſexuellen Begierde, auch bei uns in Permanenz zu erklären. Ein Mann von Laubes Einfluß hätte die Quelle verſtopfen können. Statt deſſen weitete er ſie aus, ein breiter Strom franzöſiſchen Schmutzes ergoß ſich zumeiſt auf dem Umweg über Wien über die deutſchen Theater, und die Früchte der „Technik“ ſind im ernſten Drama eine Verlogenheit, im Luſtſpiel oder im Schwank eine Schamloſigkeit, wie ſie ſchlimmer kaum gedacht werden können. Luſtig

genug sind diese Possen, gewiß! Und in der Situationskomödie fragt man ja nach psychologischer Wahrheit nicht, wenn man nur lacht. Trotz Allem wünschte ich, das Berliner Residenz-Theater lockte nicht allabendlich mit diesem windigen Quark die Fremden an und von der Kunst und vom Deutschthum, vom Guten und Schönen ab. Wer weiß, könnte der alte Haudegen aus dem Grabe erstehen und sehen, was er mit hat heraufbeschwören helfen, vielleicht schriebe er doch noch einmal mit größeren Buchstaben die Pflege des deutschen Dramas auf seine Fahne und trüge sie überzeugungsvoller in den Kampf hinaus, als zur Zeit der Geldnoth des Wiener Stadttheaters.

Eins aber that Laube zu aller Zeit. In der Wahl der aufzuführenden Dramen folgte er zwar begreiflicher Weise seinem Geschmack, seinen Gesetzen und Sympathien — war aber einmal ein Werk erkoren, das ihm nicht sonderlich lieb, den Schauspielern unbequem, oder der Kasse nicht förderlich war, einerlei: er schenkte ihm ebenso die ganze Kraft seiner Regie, als wäre es ein Meisterwerk und verhieße den glänzendsten Erfolg, ja er verlangte auch von seinen Schauspielern die unbedingte Einigkeitserklärung ihrer Interessen mit denen des Stücks. Und seine Leitung war dem Drama in Allem, was die Herausbildung des Bühnencharakters, die Beseelung und die geistige Durchdringung des Wortes betraf, in trefflicher Weise förderlich. Das lebt noch in hundert und aber hundert dankbaren Erinnerungen fort. Noch preisen Alle, die er gelehrt, die Schärfe und Anschaulichkeit, mit welcher er eine Rolle, eine Situation entwickelte, und es darf ohne Einschränkung geglaubt werden, daß er im Erschließen des geistigen Verständnisses einer Aufgabe, als Regisseur des Worts, vielleicht auch der Geste nicht viele seinesgleichen gehabt hat. Mäßige Schauspieler steigerten unter seiner Leitung ihre Kräfte und wirkten in erfreulicher Weise zum Ganzen. Verstand er es also in diesem Sinne vorzüglich, den Geist eines Dramas in die Erscheinung umzusetzen, dann fehlte ihm doch (und das ist wiederum die Kehrseite der Medaille) der malerische Blick gänzlich. Er sah gleichsam mit plastischen oder auch wohl nur mit

ganz unkünſtleriſchen Augen; Wort, Handlung und Geſtalten waren ihm Alles, und darum beſchränkte er den decorativen Apparat auf das Nothwendigſte. Was aber bei dem Lehrer bedenklich war, das wurde bei ſeinen Schülern ganz unerträglich. Die Jüngeren, die von dem Geiſt der Meininger genährt ſind, können ſich ja von der Oede des viereckigen Bühnenraums in den fünfziger und ſechziger Jahren kaum mehr eine Vorſtellung machen — da zeigte ſich unfehlbar an Möbeln und ſonſtigem Geräth gerade nur ſo viel auf dem Podium als wirklich in Gebrauch genommen wurde. Es war die äußerſte Oekonomie, als „künſtleriſches Princip“ von dem genialen Meiſter Wilhelm Buſch, der nie mehr bringt, als für ſeine Verwicklungen und Verwirrungen unvermeidlich iſt, unvergleichlich parodirt. Sieht man bei ihm einen Stock, ſo weiß man auch, daß Jemand damit geprügelt wird; eine Fenſterſcheibe wird nothwendig zertrümmert, am heißen Ofen verbrennt man ſich; keine Flüſſigkeit, mit der nicht der Körper auf irgend eine Weiſe Bekanntſchaft machte; gebraucht er an einem Obſtbaum eine Vielheit von Früchten, ſo genügen ihm zwei. Das war mutatis mutandis auch das Ideal der Regiſſeure vom Laube'ſchen Schlage. Noch ſehe ich bei einer ſceniſchen Aufführung der Schiller'ſchen „Glocke“ mit lebenden Bildern (ein heilloſer dramatiſcher Unfug, den wir Goethe verdanken!) auf der Bühne eines großen Stadttheaters zu den Worten des Meiſters (der an der Rampe unaufhörlich ſchwatzt, anſtatt ſich um ſein wichtiges und ſchwieriges Werk zu kümmern) ein paar Geſellen mit den beiden Mulden hantiren, die auf ihr Stichwort bereit lagen: ſie enthielten das „Aſchenſalz“ und das „Zinn“; mehr gab es nicht, auch an ſonſtigem Geräth, denn mehr brauchte man ja nicht! Und nun frage man ſich, ob Shakeſpeares „Caeſar“, der „Tell“, die „Jungfrau“ und alle Dramen von mehr maleriſcher als plaſtiſcher Haltung, die zarten Gebilde einer traumhaft poetiſchen Wahnſtimmung, wie Kleiſts „Käthchen“ oder Shakeſpeares „Was ihr wollt“, bei dieſer Art von Inſcenirung, die von der duftigen Dichtung den weichen Flaum wiſchte, die die Flügel des Schmetterlings abſtäubte, und von dem Bilde, das der dichteriſchen Phantaſie vorgeſchwebt,

auch nicht die leiseste Ahnung erweckte, auf dem Theater zu ihrem vollem Recht gelangen konnten? Berlin war darin besonders groß.

Hier setzten nun in der Mitte der siebziger Jahre die „Meininger" ein. Man weiß, wie bitter Laube seinen Fortgang von der Burg und den Niedergang seiner persönlichen Macht empfand. Sollte er die Verdrängung des künstlerischen Princips seiner Regieführung nicht noch schmerzlicher empfunden haben? Er hatte das Wort betont, die markante Theaterpose bevorzugt, auf starke Contraste hingearbeitet und das Gerüst eines Dramas von jeder rein poetischen und malerischen Umhüllung entkleidet. Gerade an dieser schwachen, unbeschützten Stelle bemächtigte sich nun die neue Truppe der Festung und errang in kurzer Zeit, nicht ohne Anfechtung, einen glänzenden Sieg nach dem andern. Das Gesetz des Gegensatzes bewährte sich auch auf diesem Gebiet des Culturlebens. Hatten Laube und die Seinen (und das waren mit verschwindenden Ausnahmen, mit Bewußtsein oder nicht, alle Regisseure an deutschen Theatern) die Dramen von straffer, unverzweigter Composition vor allem gepflegt, so regte sich jetzt im Publikum unbewußt wieder das Verlangen nach den weichgearteten, dichterischen Schöpfungen, die zwischen Darstellern und Hörern einen stilleren Rapport von Herz zu Herzen vermitteln und mehr durch das wirken, was sie sind, als durch das, was sie (im dramatischen Sinne) thun. Nachdem die Augen so lange gefastet, that die Farbe doppelt wohl, nach der starren, strengen Linie weiche Fülle und Bewegung, der Ueberfluß nach der Kargheit — kurzum: die Meininger kamen zur rechten Zeit, und die Poesie frohlockte wieder auf Kosten der dramatischen Technik. Die Poesie? Man kennt den Einwurf der Gegner: die Costüme, die Decorationen; aber eine fortgesetzte Beschäftigung mit den eigenartigen Aufführungen dieser erlesenen Gesellschaft mußte die Zweifel doch erschüttern. Mit den Meiningern begann eine neue Epoche der Schauspielkunst, die, wie wir noch sehen werden, parallel mit der Entwicklung des deutschen Dramas lief. Es war eine Periode theatralischer Romantik, die sich mit dem Realismus, ja sogar mit dem Naturalismus merkwürdigerweise

dicht berührte und dieſen die Zügel der Herrſchaft bald ausſchließlich überließ. Es iſt kein Zufall, daß ſich zu den von den Meiningern beſonders bevorzugten Dichtungen, die in phantaſtiſcher Farbengluth ſchwelgen durften, bald auch Otto Ludwigs prächtiger „Erbförſter“ und am Ende ihrer Wirkſamkeit außerhalb Meiningens auch Ibſens „Geſpenſter“ geſellten.

# Anhang.

# Der Entwicklungsgang der deutschen Dramatik bis zur Gegenwart.

Als die Meininger ihre ersten stürmischen Erfolge errangen, half ihnen die Ueberraschung und die Sensation. Ein kleines Hoftheater schickte seine Kräfte in die Reichshauptstadt und bereitete dem Berliner Schauspielhause mit dem eignen glänzenden Sieg eine empfindliche Niederlage. Das Moment der Ueberraschung schwand aber bald dahin, die Meininger zogen von Stadt zu Stadt, und überall strömte ihnen die Bevölkerung in Scharen zu; überall fanden sie Nachahmung, zu ihrem größten Triumph auch bei jenen, die sie öffentlich anklagten. Die Schauluſt erklärte dieſen Zauber nicht allein; denn auch ernſte Männer, die ſich von der Ausſtattung nicht blenden ließen, ſtimmten ihnen aus voller Seele zu und vermeinten das Beſte ihrer Kunſt gerade in jenen Darſtellungen zu finden, die dem Auge ſo gut wie gar keine Reize gewährten. Das Entſcheidende war und blieb eben doch die Wiedergeburt des ganzeu Dichtwerks in der Reproduction mit allen Mitteln der ſceniſchen Kunſt, und der Generaliſſimus der Meininger hatte vollkommen Recht, wenn er ſich ſagte: Im Zeitalter der Eliſabeth war die Bühne Allen Alles. Die willige Phantaſie der Zuſchauer bedeckte das ſimple Brettergerüſt je nach dem Willen des Dichters mit dem erſten Frühlingsgrün, mit Hagedorn und Jasminen, mit dem Marmor der römiſchen Caeſarenpaläſte, mit Wellen und Wolken, mit den Nebeln der ſchottiſchen Haide, und aus dieſer

Bereitschaft des Publikums erwuchs dem Dichter ein unschätzbarer Gewinn. Sie befreite ihn von jedem Zwange, ließ ihn mühelos in einer Minute die weiteste Wanderung vollenden und in phantastischen Regionen verweilen, die der Dramatik für immer verschlossen geblieben wären, wenn das Theater schon damals die Tendenz verfolgt hätte, die dichterischen Träume scenisch zu verwirklichen. Heute aber beherrscht diese Tendenz alle Bühnen der Culturvölker, auch die deutsche.

Der Herzog von Meiningen hatte vollkommen Recht. Als die stabile Bühne der französischen classischen Tragödie, die ganz im Gegensatz zur englischen stets einen bestimmten Ort vorstellte, der die Phantasie in peinlich enge Grenzen bannte, sich zu verwandeln begann und wir Deutschen ihre Regeln mit denen der englischen zu verschmelzen anfingen, war auch das Verlangen der scenischen Illusion gebieterisch geworden. Setzte man aber einmal das Bild der dichterischen Erfindung in die Erscheinung um, dann hatte man es auch ganz zu thun; dann war es widersinnig, sich mit dem Wort, der Geste zu begnügen und Costüm und Decoration zu vernachlässigen. Das war eine unanfechtbare Schlußfolgerung, und der Herzog konnte sie mit seinen getreuen Kämpen gegen jeden rein theoretischen Angriff behaupten. Das Wirken der Meininger und ihre Eigenart würde sich damit allein jedoch nicht erklären; zu dem richtigen Gedanken mußten ein stark ausgesprochenes Talent und eine bestimmte künstlerische Neigung: die malerische Begabung und die davon wohl untrennbare Vorliebe für die Welt der Romantik hinzukommen. Ihre Größe im „Arrangement", das sie den Engländern, insbesondere dem Charles Kean, abgelauscht, hat wenigstens noch Niemand geleugnet. Aber die Meininger gingen über das englische Vorbild weit hinaus. Was dort nur ein schöner Zierrath gewesen, „Federn auf dem Hut und eine Klinke dran", das wurde bei ihnen der künstlerische Leib für die Seele der Dichtung, der Kerker, der sich der Geist gebaut. Ein erlesener Geschmack schuf uns im „Cäsar", im „Wintermärchen", im „Fiesco" aus dem innersten Kern der Dichtungen heraus Bilder, die sich der Erinnerung mit ihrer unauslöschlichen Farbigkeit einprägten. Ein Talent von

solcher Stärke mußte sich natürlich das reichste Feld wünschen — was Wunder also, daß es gerade diejenigen Dichtungen der Bühne zurückführte, die ihm zu seiner Entfaltung den breitesten Raum ließen, und was Wunder, daß es sich von diesen wieder diejenigen auswählte, welche die Farben begünstigten, Dichtungen, über denen der Zauber einer phantastischen Stimmung lag? Eins ist in diesem Falle mit dem andern eng verschwistert. Wo sich dem Poetischen das Malerische eint, wo die Grenzlinien der Künste ineinanderfließen und das Wort zu Musik wird, im Bereich des Clairobscur, da lag die größte Macht der Meininger; und ihre berühmte, heutzutage von allen deutschen Theatern nachgeahmte Massenbewegung entsprang weit mehr *diesem* Zuge, als der Hinneigung zum sogenannten „Realismus", der im Schreien und im Fuchteln mit den Armen sein höchstes Ziel sucht. Auch die Massen waren ihnen zumeist nur um der malerischen und nächst ihrer so zu sagen um der tonischen Wirkung willen erwünscht, die sich mit der „Wahrheit" nebenbei ganz gut vertrug. Man stelle neben die obengenannten Werke Kleist's „Käthchen von Heilbronn" und den „Prinzen von Homburg", Grillparzer's Esther-Fragment und die „Ahnfrau", „Was ihr wollt", „Die Räuber", ja sogar die Wolff'sche „Preciosa", und man wird den wahlverwandten, den romantischen Zug leicht herausfinden. „Caesar" muthet in dieser Umgebung scheinbar noch am Fremdartigsten an, aber der Wunsch nach „Bildern" und die Lust an der Bewegung des Volkes hat ihn neben der Verehrung vor der Größe der Dichtung dem Repertoire eingereiht — man weiß, mit wie großartigem Erfolge! Der „Wallenstein" fiel dafür im Ganzen schon aus der Sphäre der Meininger. Die Poesie der Politik und des Krieges hat keine Verbindung mit dem Land der Träume. Das Gewicht der Schauspielkunst des Einzelnen ist hier stärker als der Reiz des Ensembles. Daß sie das gewaltige Werk gleichwohl so vortrefflich bezwangen, würde allein schon für ihr schauspielerisches Können, für die geistige Durchdringung der Gesammtaufgabe durch den Regisseur sprechen, auch wenn uns das Bankett der „Piccolomini" nicht ein Bild von wahrhaft berauschender Pracht und Schönheit enthüllt hätte, das die Augen fast ver-

wirrte; wohlbemerkt: faſt, denn für mich iſt gerade in dieſer Scene vom geſprochenen Wort und dem Spiel der Einzelnen nicht nur nichts verloren gegangen; Alles wurde vielmehr durch den decorativen Hintergrund noch geſteigert, und nur nebenſächliche Dinge, die eine leichtere Behandlung vertrugen, die Rufe der Diener, verhallten im Lärmen. Der unvergleichlichen Wirkung der Schlußſcene des dritten Aktes in „Wallenſteins Tod“, da die ſchwarzen Pappenheimer ihren Führer zurückfordern, nicht zu vergeſſen! Das war Alles ebenſo maleriſch wie es mit den unausſtehlich ſteifen, todten „lebenden Bildern“ der früheren Theaterpraxis verglichen „Natur“ war: Realismus im beſten Sinne, künſtleriſch geläuterte Wirklichkeit.

Unleugbar lag auch in dieſer Pflege des maleriſchen Elements eine Gefahr. Nur nicht die der Veräußerlichung, von der man ſo gern redet. Ob die Humpen und Krüge des Grafen Terzky echte Venetianer waren, wie alt jener Schrank und dieſe Truhe, ob die Thüren im Zimmer des Octavio Piccolomini von Holz und getäfelt waren, ob die Klinken daran in wirkliche, wohl gar hiſtoriſche Schlöſſer fielen, das war im Grunde völlig gleichgültig, und auch der prächtigſte Zierrath wäre nichts als ein todter Plunder, wenn der Meiſter der Schaar ihn nicht in den Dienſt der Seele des Dichtwerks geſtellt hätte. Vielleicht wurde auch hie und da mit dem „hiſtoriſchen“ Aufputz ein Mißgriff begangen, und die Schiller'ſchen Schweizer in echten Holzſchuhen waren immer etwas problematiſcher Natur. Wer ſich im Uebrigen aber durch das decorative Beiwerk von der Hauptſache ablenken ließ, mochte es bei ſich verantworten: der künſtleriſch geſchulte Sinn erkannte immer darin den Zug zum Ganzen und zerſtückelte ſich das harmoniſch geordnete Bild nicht muthwillig ſelbſt. Wenn nicht die Inſcenirung aus dem Geiſte der Dichtung heraus erfolgte und dieſer ſich wirklich in ihr den Körper ſchaffte, dann wäre der ſchärfſte Tadel gerechtfertigt: wer aber dem „Erbförſter“ von Otto Ludwig und den Shakeſpeare'ſchen „Meiningern“ mit derſelben poetiſchen Anempfindung gab, was ihnen gebührt, wie dem „Julius Cäſar“ und dem „Hamburg“, der konnte dieſem Vorwurf gegenüber ruhig ſein. Auch wurde das Beſte in Meiningen

keineswegs vernachlässigt, und wenn sich auch die Reihen der begabteren Schauspieler des Herzogs nach und nach lichteten, so blieben doch noch immer tüchtige Talente genug beisammen, die unter einer klugen dramaturgischen Anleitung ihren Platz trefflich ausfüllten. Alles war mit dieser Schulung freilich nicht zu erreichen: Macbeth, Wallenstein, Antonius und der Prinz von Homburg verlangen selbstschöpferische Talente, starke schauspielerische Begabungen, und diese fanden sich unter dem Leiter des kleinen Hoftheaters nicht immer zahlreich genug vereint. Trotz allem sicherte die Inspiration der willigen Künstler, die mit keiner Virtuosenlaune durchdrangen, auch in den Jahren des Rückgangs der Meininger und einer begreiflichen Ermüdung des Herzogs, seines jetzt verstorbenen Amanuensis Chronegk und der durch die Unruhe der Reisen abgespannten Schauspieler, dem berühmten Ensemble immer noch höchst bedeutende Vorstellungen.

Die Gefahr lag vielmehr in einer anderen Richtung. Zunächst bei den Meiningern selbst, dann bei denjenigen, die sie mißverständlich nachahmten. Es war nur begreiflich, daß der Wunsch, sich auf ihrem allereigensten Felde zu bethätigen, die Meininger gerade nach jenen Werken greifen ließ, die ihrer malerischen Begabung die schönsten Handhaben boten. Je zerklüfteter nun aber ein Scenengefüge ist, je öfter die Handlung unterbrochen wird, desto öfter *bot* sich ihnen diese Gelegenheit — auf Kosten der dramatischen Totalwirkung. Je öfter desto lieber wurde das Auge durch ein „Bild" gefesselt, und es verlangte darnach, als wäre es sein gutes Recht. So poetisch die jedesmalige Wirkung auch sein, so sehr der Maler im Sinne des Dichters gearbeitet haben mochte: die Verführung wuchs, die malerischen Rücksichten *überwiegen* zu lassen und das Publikum, das nach neuen Reizen begierige, allmählich durch die Ueberfülle von Bildern zu *verwöhnen*. So wurde denn ein Shakespeare'sches Drama (und gerade Shakespeare mußte ihnen eine ergiebige Quelle bleiben), das von geschickten Händen den Anforderungen unsers heutigen Theaters leicht angepaßt werden konnte, vielleicht nur darum in seiner ursprünglichen Gestalt belassen, weil es mit seinem bunten Wechsel dem Maler um so reicheren Stoff bot. Nun hatten sich

die Meininger hierin aber selber das Muster gegeben, wie es zu machen: in ihrer vortrefflichen Einrichtung der „Twelfth-nigth“. Da gab es nur drei Decorationen, die Zimmer des Herzogs und Oliviens, und Haus und Garten der spröden Schönen, an denen die offene Straße vorüberführt. Und trotz dieser Einfachheit lag auf der mise-en-scène der volle Zauber des wunderbaren Gedichts, Ausgelassenheit und Schwärmerei sangen und athmeten sich in diesen paar engen Räumen ganz aus, die Dichtung ward vor uns wahrhaft lebendig, und das Princip der modernen Bühne wurde nicht durchbrochen. Selbst Laube würde der Lösung der Aufgabe sein Bravo haben zurufen müssen. Mehr Inscenirungen wie diese, und die Meininger hätten eine doppelte Mission erfüllt: sie hätten dem Bühnencanon ihre Huldigung gebracht, ihn damit anerkannt und zugleich um seine strengen Züge ihre leuchtenden und in der Erinnerung immer noch nachfunkelnden poetischen Farben ergossen.

Auch an dem Mißverständniß der Nachahmer waren die Meininger in etwas mitschuldig. Die „Preciosa“ hätten sie beispielsweise von ihrem Repertoire unerbittlich ausschließen sollen, um so mehr, als ihre Gesangskräfte unzureichend waren und die herrliche Musik Webers, die der bescheidenen Dichtung zur Unsterblichkeit verholfen, durch sie nur mangelhaft zu Gehör kam. Warum also gaben sie das Stück dennoch? fragten die Theaterdirectoren, die ihnen ihre Effecte ablauschen wollten. Weil es eine malerische Aufgabe stellt, weil der Wald mit den Zigeunern, die Schlösser der spanischen Granden, die üppige Pracht eines Vauxhall der großen Menge gefallen, lautete die Antwort, und da es zu glauben schwer war, das Wolff'sche Schauspiel habe den Director gelockt, so fand man keine bessere. Auch die Aufführung von Byrons ganz undramatischem „Marino Faliero“, der für die Bühne auch durch die venetianischeste Decoration nicht zu retten ist, war kaum auf eine andere Quelle als auf die des Vergnügens an der Ausstattung zurückzuführen. Nun sprachen aber gerade diese beiden Vorstellungen nirgends an, zum Glück für das Publikum, zum Glück auch für die Meininger selbst, deren Erfolge demnach doch

wohl bessere Gründe als nur die der Ausstattung haben mußten. Aber die böse Saat war gesäet und ging neben der überreichen guten, die auch auf den kleinsten Theatern ihre Früchte trug, auf: Decorationen, Costüme, Möbel und Requisiten sind für manchen „künstlerischen" Cassenwart die erfolgreichsten Lockvögel. Und man verwöhnt sich nach dieser Richtung gar zu leicht. Ich weiß noch, daß mir selber, der ich doch an theatralische Eindrücke von früh auf gewöhnt bin, bei der Eröffnungsvorstellung des „Deutschen Theaters" in Berlin, das von den Meiningern besonders viel und viel Gutes gelernt hat, in „Kabale und Liebe" die Zimmer des Präsidenten und der Milford mit einer blendenden, die Augen berückenden Pracht ausgestattet zu sein schienen: ein überflüssiger Luxus, denn gerade dies Werk bedarf (noch weniger als etwa „Maria Stuart") der decorativen Hülfe kaum. Immerhin kann man aber sagen, daß sie doch auch nicht schade. Heutzutage freilich, wo der Ausstattungs-Luxus überall zugenommen, ertappe ich mich schon darauf, ihn zu vermissen, wenn er fehlt. Wenn man aber in „Viel Lärmen um Nichts" auf eben derselben Bühne, die in decorativer Beziehung so oft das richtige schöne Maß trifft, in der Kirche vor der Beschimpfung der Hero einen weitläufigen Gottesdienst celebrirt, dann thut man nicht nur etwas Ueberflüssiges, sondern etwas geradezu Schädliches, das (wie die pomphafte Krönung Richards III. zu Beginn des vierten Aktes, eine Liebhaberei Friedrich Haase's) den Fluß der dramatischen Handlung störend unterbricht und auf derselben Stufe, mit dem Krönungszuge der „Jungfrau von Orléans" steht, den Schiller, bald nachdem das Werk seinen Weg über die Bühnen antrat, selber so lebhaft verwünschte. Ein leeres Gepränge, das die Aufmerksamkeit von dem gesprochenen Worte nur ablenkt! Die poesievolle Inscenirung ist eben etwas anderes als die luxuriöse Ausstattung im Opernstil. Jene folgt dem Dichter, diese verdrängt ihn und stellt sich in den Vordergrund. Gälte es nur die Ueberladung eines classischen Dramas mit allen Gaben der Erde und des Meeres, dann hätten die Engländer und Charles Kean uns mehr lehren können als die Meininger, deren

Ruhm eben die lebendige ſinn- und poeſievolle Verwendung der decorativen Mittel bleiben wird, die bei jenen nur todte Güter waren.

Drama und Theater ſtehen in beſtändiger Wechſelbeziehung. Die Kunſt der Meininger konnte nicht ohne Einfluß auf den Stil der deutſchen Dramatik bleiben. Die Bühnendichter ſahen ſeit dem ſiegreichen Gaſtſpiel in der Reichshauptſtadt im Jahre 1874 ein, daß ſie ihre Phantaſie nicht mehr feiern zu laſſen brauchten; und entſprach der duft- und farbloſen Schauſpielmache der Jungdeutſchen die nüchterne Spielweiſe jener Zeit, ſo entſtand nun eine glänzendere, buntere, phantaſievollere und vor Allem auch poetiſchere Dramendichtung, die ſich in der Compoſition zunächſt noch ganz an die claſſiſchen Formen anſchloß. Die Dramen Halms und Gottſchalls waren und ſind noch die letzten Nachklänge des, bei dem Oeſterreicher öſterreichiſch gefärbten Schillerſtils, die Dichtungen Paul Heyſes tragen ſchon roſigere Wangen und weichere Hände — bei Adolf Wilbrandt, bei Albert Lindner verliert das Drama ſeine feſten Contouren immer mehr, und auch in den Tragödien Fitgers quillt das maleriſche Element reich und weich über das dramatiſche Gehege. Dieſe Werke waren zum Theil ſchon vor oder bald nach dem Auftreten der Meininger in Berlin entſtanden, und konnte die Geſellſchaft des Herzogs ihren Einfluß auf ihre Entſtehung ſomit nur zum Theil, wenn auch nicht nachweiſen, ſo doch wahrſcheinlich machen, ſo iſt es doch ſehr bezeichnend, daß ſie die „Hexe“ und die „Bluthochzeit“ für ſich gewann und in ihr Reiſerepertoire aufnahm. Gefahren waren von der Technik dieſer Dramen für die Zukunft unſrer Dramatik und Schauſpielkunſt noch nicht zu erwarten, denn trotz ihrer Bevorzugung des Maleriſchen folgten ſie dem claſſiſchen Canon doch immer noch, und zu der Auflöſung eines Dramas in eine Reihe von „Bildern“ ließen ſie ſich nicht verleiten. Sie füllten die bei den Jungdeutſchen gänzlich vertrockneten Schläuche nur wieder mit neuem Wein und gaben der Poeſie, was ihr von jenen ſo lange vorenthalten war.

Auch mit dem jüngeren Nachwuchs, deſſen erſte Erfolge in den Anfang der achtziger Jahre fallen, ſtand die Meininger Kunſt

noch auf vertrautem Fuß, und sicherlich fühlte sie den Gruß verwandten Geistes aus dem prächtigen zweiten Akt der Wildenbruch'schen „Karolinger", die auf der herzoglichen Bühne denn auch bald nach ihrem Erscheinen und dem ersten Aufsehen, das der neu entdeckte Dichter, ein „Messias des Dramas", erregte, zur Aufführung gebracht wurden. Zwar hat die Meininger Intendanz den Dichter später vernachlässigt, aber sie hat auch des Verfassers „Malteser" (deren hier bei der Aufmerksamkeit, die ihnen die Theater damals zuwandten, wohl Erwähnung geschehen darf), sie hat die den Wildenbruch'schen Dramen vielfach wesensverwandten, nur leidenschaftlicheren, nervöseren und sprunghafteren Schauspiele von Richard Voß bei sich aufgenommen, und sie hat mit diesen und andren Thaten und Versuchen bekundet, daß sie den Dramatikern gern entgegenkam, die sich unter ihren Anregungen entwickelt hatten, und daß sie in ihren Werken ein etwas fand, das ihrer eigenen Auffassung von Poesie, Drama und Theaterwirkung entsprach. Im Ganzen schien die Schauspieldichtung mit ihnen auf guten Wegen, und wenn auch die betäubenden Bühnenerfolge, die die kraftvollen Conflictskämpfe Wildenbruchs in dem rasselnden Harnisch seiner merkwürdig plastischen, gleichsam leibhaft vor den Hörer hintretenden Sprache errangen: in den ersten Akten des „Harold" und des „Neuen Gebots" vor Allem — wenn sie auch vor der besonnenen Prüfung nicht immer bestanden und theilweise ganz zerfielen, so wahrte er *principiell* doch immer noch die Gesetze des Dramas, die seit Jahrtausenden gegolten hatten, und er verehrte die Form, die sie bei uns vor Allem in Schiller angenommen, grenzenlos. Sicherheit und Halt verlor er erst, als er, bekämpft und angefeindet, durch eine neue Schule und neue Propheten aus der Gunst des Publikums verdrängt, mit dem „Neuen" zu pactiren versuchte, ohne doch das „Alte" preiszugeben („Die Haubenlerche" und „Das heilige Lachen"!). Da gerieth er auf die schiefe Ebene der Bilderdramen, des „Neuen Herrn", des „Generalfeldoberst", der beiden Heinriche, und damit hat er, der das Wesen des Theatralischen kannte wie Wenige und der eben darum auch zum Hüter seiner *echten* Art bestellt gewesen wäre, das Theaterwesen discreditirt und jenen halb-

wegs Recht gegeben, die von einer Bühnentechnik überhaupt nichts mehr wissen, sondern das Psychologische sich im Drama nur noch rein, unabhängig von dem Verlangen nach Aufbau, Steigerung und Allem, was Wirkung heißt, darlegen lassen wollten. Mit dem Wesen des Theatralischen verkannten diese „reinen Thoren", die es natürlich gut mit der Kunst meinten, auch das des Dramatischen. Ein Schauspiel sollte womöglich nur noch eine breite epische Weide sein, auf der wir wie jenes Thier im „Faust" im Kreis herumgeführt werden. Anfang und Ende, Ausgang und Ziel sollte es nicht geben.

Zu diesem Aeußersten kam es jedoch noch nicht so bald, wie eilig auch die große Sense arbeitete und mit wie unheimlicher heißhungriger Hast Saturn die eignen Kinder fraß. Die allgemeine Gährung im Leben der Völker zwang auch die Blicke der Kunst auf die Wirklichkeit und schreckte sie aus dem Land der Träume und der „Ideale" auf. Die großen Kämpfer wider „die conventionellen Lügen", Zola mit seinem wollüstigen Schwelgen im kleinlichsten und widerwärtigsten Détail, das Alles doch sein großer gestaltender, mehr wissenschaftlicher als künstlerischer Sinn zu einer fast symbolischen Einheit zusammenfaßt und -hält; Tolstoi mit seinem starken Naturempfinden und seiner liebenswerthen und doch so schrullenhaften Sitte und Sittlichkeit; vor Allem aber der Norweger Henrik Ibsen wurden die in allen großen Culturländern gleich sehr angestaunten und verehrten Heiligen einer Glaubensgemeinschaft, die sich, vielköpfig und unklar, doch in dem Ruf nach Aenderung und Besserung, am Liebsten nach einem allgemeinen Umsturz eins wußte, aus dem dann eine neue verjüngte und verklärte Gesellschaft emporsteigen könnte. Damit bereitete sich denn, Ende der siebziger und Anfangs der achtziger Jahre, der sogenannte „Naturalismus" vor, der Zeit gebrauchte sich rein zu entwickeln und der in seiner letzten Consequenz und Gipfelung wie eine Blüthe nur ein kurzes Dasein führte, obgleich sein Name mit den unzähligen Mißverständnissen, die er im Gefolge zählt, noch immer gehört und so bald wohl noch nicht verklingen wird.

Wie die naturalistische Bewegung entstand, war sie eine der

nothwendigen Gegenſtrömungen, die ſich auf allen Gebieten des geiſtigen Lebens zeigen. Wenn die Kunſt zur Künſtelei wird, die Schönheit zur Lüge, dann wird es nie an Männern fehlen, die ihr den Spiegel der Natur vorhalten, die falſchen Götzen zertrümmern und mit bilderſtürmeriſcher Gewalt vordringend das Echte mit dem Unechten zernichten. Mit ſolcher Energie, mit dem Brauſen der Märzſtürme, die den Frühling verkünden, zog im vorigen Jahrhundert das Stürmer- und Drängerthum durch Deutſchland; ſolch' ein kräftiger Windhauch regte ſich im Schaffen und Reden der Jungdeutſchen, und dasſelbe Recht, auf das jene pochten, konnten auch die Naturaliſten des letzten Jahrzehnts für ſich in Anſpruch nehmen, denn unſre Kunſt, die Dichtung nicht allein, lief wirklich Gefahr im Formalismus zu verknöchern, zu mißachten, daß unſer geiſtiges Leben im Phyſiſchen wurzelt und daß die Kunſt nirgend anders als in der Natur ihre Stoffe zu finden vermag, wie ſehr immer die Phantaſie ſie umzubilden und zu verwandeln ſtrebt. Principiell brachte der Naturalismus uns in dieſem Sinne alſo nichts Neues, weder in ſeiner berechtigten Forderung noch in den unvermeidlichen Uebertreibungen der Anſprüche ſeiner Jünger. Noch weniger neu war er in ſeinem urſprünglichen Sinne als die vollſtändige Thatſächlichkeit und Wahrhaftigkeit im künſtleriſchen Schaffen. Denn das iſt das ewige Glaubensbekenntniß jedes wirklichen Dichters, heiße er Shakeſpeare oder Byron, Calderon oder Arioſt, Goethe oder Schiller. Der Idealiſt und Schönheitsmenſch Rafael hat die Züge ſeiner Madonnen ebenſowohl der Natur abgelauſcht, wie die im Gegenſatz zu ihm als Realiſten bezeichneten großen Niederländer Rubens und Rembrandt, und phraſenhaft und unwahr kann man in beiderlei Geſtalt ſein, ob man nun das Formvolle und Schöne über das Charakteriſtiſche ſtellt oder dies über jenes: denn zwiſchen dieſen beiden Polen wird ſich die Kunſt allezeit bewegen, und unter den Händen der großen ehrlichen Meiſter hat der Idealismus das gleiche gute Recht wie der Realismus.

Es war der Irrthum der neueſten Naturaliſten, und nicht nur der deutſchen, das zu verkennen. Sie wollten die Kunſt nicht nur zur Natur zurückführen — nein, ſie wollten ſie ent-

thronen und aus ihrem eignen Gebiet verjagen. Daß es seit dem Urbeginn der Menschheit das Wesen der Kunst gewesen aus dem Chaos der wirklichen Dinge das Wesentliche auszulesen, zu einem neuen Organismus zu vereinigen und zum Schönen zu verklären, wie auch der blödeste Mensch den Gegenstand seiner Wünsche und Neigungen idealisirt und auch die rohesten Naturvölker das tägliche Werkgeräth verzieren — man wollte davon nichts hören. Die mächtige naturwissenschaftliche Strömung der Zeit fluthete auch in das Gebiet der Künste über und mit ihr drang der materialistische Geist vor, der nichts als das physische Leben anerkennt. Man anatomirte, man secirte, man portraitirte Leichen, man suchte die Natur mit Vorliebe in ihren niedrigsten Handlungen auf.

Es war das Thun derer, die die Theile in der Hand haben, denen leider nur das geistige Band fehlt. Sie verfuhren als Vivisectoren. Die Kunst aber macht lebendig; sie zerlegt nicht, sie schafft und bildet unaufhörlich und fördert hellsehend psychologische Gesetze zu Tage, deren Offenbarung dem Naturforscher für immer verhüllt bleiben mußte. So wenig der Schleier von den Räthseln des Lebens am Secirtische gedeckt wird, so wenig findet diese Art des Naturalismus den Sitz des klopfenden Herzens der Menschheit. Das wahre Genie erkennt das Gesetz nicht im zerschnittenen, sondern im lebenden Körper; es verbohrt sich nicht krampfhaft in einen einzelnen Fall, es läßt die Harmonie der Dinge nicht außer Acht und versöhnt, wo der Andre nur zerreißt oder verwundet.

Hatte man aber den Menschen einmal in seinen niedrigsten Functionen in der Kunst schauzustellen begonnen, einen Menschen ohne Hirn und Herz, also ohne das, was ihn erst zum Menschen macht, eine Bestie mehr als ein „Ebenbild Gottes", so war es nur consequent, daß diese Hinneigung zum Thierischen, zum Entarteten und Kranken und mit ihm der ärztliche Zug sich von dem physischen auf das geistige Leben übertrug; und nun begann plötzlich der geistig defecte Mensch der Kunst und leider oft auch — dem Leben werthvoller und interessanter zu erscheinen als der gesunde. Der Cultus der Halb- und Ganznarren be-

gann, die Verhätschelung der Verrückten. Das Gesetz der Vererbung, Darwins Gesetz, wurde mit Vorliebe, aber immer nur an körperlichen oder geistigen Krankheitsbildern, zum Beweisthema eines Romans oder eines Dramas erhoben. Jammer und Elend überall, und da es in der menschlichen Gesellschaft so unendlich viel zu tadeln und zu bessern giebt, deckte man auch dort Schaden auf Schaden, ein Wundmal nach dem andern auf.

Waren der Kunst nun aber einmal die Augen für die unteren Regionen im Leben des Menschen und der Menschheit geschärft, für Leid, Noth und Unrecht, dann verstand es sich ganz von selbst, daß die mächtigste Bewegung der Zeit, die socialistische, in ihrem Bereich nicht fehlen durfte, und wirklich entnahm die Kunst, und die Dichtung begreiflich genug vor allen andern, dem Elend der Massen ihre Stoffe mehr als irgend sonst, und nicht selten trug sie selber ein socialdemokratisches Antlitz. Tendenzmacherei und Mode mögen daran mitgewirkt haben, aber der heiße Drang des Mitleids auch. Ueber die socialistischen Theorien mögen die Nationalökonomen urtheilen — aber die Poesie tritt überall für das Unglück ein, und es wäre schlimm, wenn es anders wäre. Sie mag im einzelnen Falle irren, aus Fanatismus, aus überweichem Herzen — aber wie der Platz der Religion ist auch *ihr* Platz bei den Mühseligen und Beladenen, und so ist es kein Zufall, daß sich in unsren Tagen die Proletarierstücke häuften. Und so oder so: in den allgemeinen Hang, der die Kunst ergriffen hatte, fügte sich auch diese Neigung ganz organisch ein. Man wollte das Glück, die Harmonie, das Licht der Schönheit nicht mehr sehen. Das Gewand der Kunst war grau und schwarz geworden.

Es verstand sich von selbst, daß von den drei großen Warnern und Propheten Ibsen auf Drama und Theater den stärksten Einfluß gewann, denn mit der Bühne hatten sich jene Beiden nur ganz beiläufig beschäftigt und ohne daß ihnen ein internationaler Erfolg daraus erwachsen wäre. Zwar machte Tolstois furchtbare Bauerntragödie, die auch in Paris und Berlin zur Aufführung kam, einen erschütternden Eindruck, aber eine weitere Wirkung über die russischen Grenzen hinaus verhinderte die Enge und Besonderheit ihrer localen Voraussetzungen. Zolas Dramen

aber ſind in Deutſchland bis auf „Thereſe Raquin“ faſt unbekannt geblieben. Ibſen aber war aus dieſer Trias nicht nur der ſtärkſte Dramatiker und Theaterkenner (er war als Regiſſeur und Dramaturg in Bergen, als Leiter des Theaters in Chriſtiania ſogar „Bühnenfachmann“ geweſen) — die Verhältniſſe, die er in ſeinen Geſellſchaftsdramen aufdeckte, berührten ſich mehr oder weniger mit dem ſocialen Treiben in allen Culturländern, wenn ſie auch ihren Stimmungsgehalt aus den norwegiſchen Verhältniſſen gewannen. Für Deutſchland kam aber noch ein beſondrer Grund hinzu, der Ibſen'ſchen Dramatik die Stätte zu bereiten. Man hatte ſich über die franzöſiſchen Einflüſſe oft genug geärgert und wünſchte ihrer ſchon aus patriotiſchen Gründen ledig zu werden. Da blies aus den norwegiſchen Fjords dieſer friſche Wind herüber. Der konnte auch dem deutſchen Schauſpiel rothe Backen beſcheeren, wenn es ſich denn wirklich nicht aus eigner Kraft ſollte aufrichten können. Und ſo begrüßte man ſchon den einfacheren, geſunderen und liebenswürdigeren Björnſtjerne Björnſon als einen Erretter. Die Meininger führten „Zwiſchen den Schlachten“ auf, und das „Falliſſement“ und die „Neuvermählten“ behaupten ſich immer noch auf dem deutſchen Spielplan; und durch ihn an die herbe, ſtählende ſkandinaviſche Luft gewöhnt, hießen die Bühnen Ausgangs der ſiebziger Jahre auch ſeinen eigenartigeren Genoſſen Ibſen willkommen. „Die Stützen der Geſellſchaft“ bahnten ihm den Weg (1878 erſchien das Stück ſogar gleichzeitig auf drei Berliner Theatern, natürlich in verſchiedener Ueberſetzung) — und ſeit jener Zeit zählt Ibſen, der ja wiederholt auch in Deutſchland, vorzugsweiſe in Dresden, München und Berlin ſeinen Wohnſitz genommen, faſt zu den Unſren.

Die „Stützen der Geſellſchaft“ bezeichnen inſofern einen Wendepunkt in Ibſens Schaffen, als er ſich mit ihnen völlig in dem Revier des ſocialen Dramas feſtſetzte, das er früher nur zu flüchtigem Beſuch betreten hatte — denn bis dahin ſtammte das Größte ſeiner Gaben aus den Reichen der frei geſtaltenden Kunſt, die von Phantaſie und Wirklichkeit gleich viel entnimmt und die auch ſeinen polemiſchen und lehrhaften Abſichten ein künſtleriſches Gewand lieh, das die Controle auf die ſtrenge Wirklichkeit des

täglichen Lebens weder herausforderte noch vertrug. Die „Kronpraetendenten“ werden um der genialen Contrastirung des ganzen und des Halbgenies willen, des Mannes der That, der siegreich vordringt ohne viel Worte zu machen, und des immer wollenden nnd nie zum sichren Vollbringen gelangenden Worthelden, ein Ehrenmal seiner Kunst bleiben: von der daemonischen Gestalt des Bischofs ganz zu schweigen, der aus den tiefsten und dunkelsten Gründen der Shakespeare'schen Welt zu stammen scheint. Auch neben der mächtigen Anlage seines Doppel-Dramas vom Kaiser Julian („Kaiser und Galiläer“) behauptet sich aus der neueren Literatur nicht viel, so wenig fest Ibsen den großen Plan auch durchgeführt hat und so manche psychologische Fragen das Werk offen läßt. Vollends der „Brand“ zeigt den Dichter auf der ganzen Höhe so zu sagen seiner eignen Persönlichkeit, denn in ihm hat er nicht nur sein gestaltendes Können (in der Schöpfung des holden Frauengebildes Agnes) in der reinsten und rührendsten Form bewährt — er hat in dem Helden auch sich selbst, Alles was von Verlangen nach dem Heil der Wahrheit in ihm lebt nnd bebt, groß und allseitig ausgesprochen: im mächtigsten Pathos, in scharfer Satire, im Ton leichten Spotts und blutiger Ironie. Und dabei immer dichterisch, nicht eingeengt von der Wirklichkeit, die er in ihrer Beschränktheit und Gebundenheit ja eben von der hohen Warte dieser symbolischen Welt aus vernichten will. Ein Faust der Pflicht, treu seinem Wahrspruch „Alles oder Nichts“, so lebt dieser Pfarrer Brand, seinem Herzen zum Trotz hart und grausam, ob auch seine geldsüchtige Mutter ohne Tröstung stirbt, ob auch sein Kind in der rauhen Bergluft hinwelkt und sein liebevolles Weib, das selbst mit den Erinnerungspfändern an ihr kurzes Mutterglück keinen Cultus treiben darf, dem Knaben nachstirbt. „Alles oder nichts“ — damit hofft er auf die dumme, stumpfe Menge zu wirken, damit zieht er sie wirklich für ein paar Stunden nach sich und empor in die felsige Wildniß, bis das Nahen eines Heringszugs sie dem „Ideal“ schleunigst entfremdet und der Prophet zerschlagen und zerschunden, nur mit sich allein und dem Wahnsinn unter einer Lawine endet. Wie fremd uns dieser kategorische

thronen und aus ihrem eignen Gebiet verjagen. Daß es seit dem Urbeginn der Menschheit das Wesen der Kunst gewesen aus dem Chaos der wirklichen Dinge das Wesentliche auszulesen, zu einem neuen Organismus zu vereinigen und zum Schönen zu verklären, wie auch der blödeste Mensch den Gegenstand seiner Wünsche und Neigungen idealisirt und auch die rohesten Naturvölker das tägliche Werkgeräth verzieren — man wollte davon nichts hören. Die mächtige naturwissenschaftliche Strömung der Zeit fluthete auch in das Gebiet der Künste über und mit ihr drang der materialistische Geist vor, der nichts als das physische Leben anerkennt. Man anatomirte, man secirte, man portraitirte Leichen, man suchte die Natur mit Vorliebe in ihren niedrigsten Handlungen auf.

Es war das Thun derer, die die Theile in der Hand haben, denen leider nur das geistige Band fehlt. Sie verfuhren als Vivisectoren. Die Kunst aber macht lebendig; sie zerlegt nicht, sie schafft und bildet unaufhörlich und fördert hellsehend psychologische Gesetze zu Tage, deren Offenbarung dem Naturforscher für immer verhüllt bleiben mußte. So wenig der Schleier von den Räthseln des Lebens am Secirtische gedeckt wird, so wenig findet diese Art des Naturalismus den Sitz des klopfenden Herzens der Menschheit. Das wahre Genie erkennt das Gesetz nicht im zerschnittenen, sondern im lebenden Körper; es verbohrt sich nicht krampfhaft in einen einzelnen Fall, es läßt die Harmonie der Dinge nicht außer Acht und versöhnt, wo der Andre nur zerreißt oder verwundet.

Hatte man aber den Menschen einmal in seinen niedrigsten Functionen in der Kunst schauzustellen begonnen, einen Menschen ohne Hirn und Herz, also ohne das, was ihn erst zum Menschen macht, eine Bestie mehr als ein „Ebenbild Gottes", so war es nur consequent, daß diese Hinneigung zum Thierischen, zum Entarteten und Kranken und mit ihm der ärztliche Zug sich von dem physischen auf das geistige Leben übertrug; und nun begann plötzlich der geistig defecte Mensch der Kunst und leider oft auch — dem Leben werthvoller und interessanter zu erscheinen als der gesunde. Der Cultus der Halb- und Ganznarren be-

gann, die Verhätschelung der Verrückten. Das Gesetz der Vererbung, Darwins Gesetz, wurde mit Vorliebe, aber immer nur an körperlichen oder geistigen Krankheitsbildern, zum Beweisthema eines Romans oder eines Dramas erhoben. Jammer und Elend überall, und da es in der menschlichen Gesellschaft so unendlich viel zu tadeln und zu bessern giebt, deckte man auch dort Schaden auf Schaden, ein Wundmal nach dem andern auf.

Waren der Kunst nun aber einmal die Augen für die unteren Regionen im Leben des Menschen und der Menschheit geschärft, für Leid, Noth und Unrecht, dann verstand es sich ganz von selbst, daß die mächtigste Bewegung der Zeit, die socialistische, in ihrem Bereich nicht fehlen durfte, und wirklich entnahm die Kunst, und die Dichtung begreiflich genug vor allen andern, dem Elend der Massen ihre Stoffe mehr als irgend sonst, und nicht selten trug sie selber ein socialdemokratisches Antlitz. Tendenzmacherei und Mode mögen daran mitgewirkt haben, aber der heiße Drang des Mitleids auch. Ueber die socialistischen Theorien mögen die Nationalökonomen urtheilen — aber die Poesie tritt überall für das Unglück ein, und es wäre schlimm, wenn es anders wäre. Sie mag im einzelnen Falle irren, aus Fanatismus, aus überweichem Herzen — aber wie der Platz der Religion ist auch *ihr* Platz bei den Mühseligen und Beladenen, und so ist es kein Zufall, daß sich in unsren Tagen die Proletarierstücke häuften. Und so oder so: in den allgemeinen Hang, der die Kunst ergriffen hatte, fügte sich auch diese Neigung ganz organisch ein. Man wollte das Glück, die Harmonie, das Licht der Schönheit nicht mehr sehen. Das Gewand der Kunst war grau und schwarz geworden.

Es verstand sich von selbst, daß von den drei großen Warnern und Propheten Ibsen auf Drama und Theater den stärksten Einfluß gewann, denn mit der Bühne hatten sich jene Beiden nur ganz beiläufig beschäftigt und ohne daß ihnen ein internationaler Erfolg daraus erwachsen wäre. Zwar machte Tolstois furchtbare Bauerntragödie, die auch in Paris und Berlin zur Aufführung kam, einen erschütternden Eindruck, aber eine weitere Wirkung über die russischen Grenzen hinaus verhinderte die Enge und Besonderheit ihrer localen Voraussetzungen. Zolas Dramen

aber ſind in Deutſchland bis auf „Thereſe Raquin“ faſt unbekannt geblieben. Ibſen aber war aus dieſer Trias nicht nur der ſtärkſte Dramatiker und Theaterkenner (er war als Regiſſeur und Dramaturg in Bergen, als Leiter des Theaters in Chriſtiania ſogar „Bühnenfachmann“ geweſen) — die Verhältniſſe, die er in ſeinen Geſellſchaftsdramen aufdeckte, berührten ſich mehr oder weniger mit dem ſocialen Treiben in allen Culturländern, wenn ſie auch ihren Stimmungsgehalt aus den norwegiſchen Verhältniſſen gewannen. Für Deutſchland kam aber noch ein beſondrer Grund hinzu, der Ibſen'ſchen Dramatik die Stätte zu bereiten. Man hatte ſich über die franzöſiſchen Einflüſſe oft genug geärgert und wünſchte ihrer ſchon aus patriotiſchen Gründen ledig zu werden. Da blies aus den norwegiſchen Fjords dieſer friſche Wind herüber. Der konnte auch dem deutſchen Schauſpiel rothe Backen beſcheeren, wenn es ſich denn wirklich nicht aus eigner Kraft ſollte aufrichten können. Und ſo begrüßte man ſchon den einfacheren, geſunderen und liebenswürdigeren Björnſtjerne Björnſon als einen Erretter. Die Meininger führten „Zwiſchen den Schlachten“ auf, und das „Falliſſement“ und die „Neuvermählten“ behaupten ſich immer noch auf dem deutſchen Spielplan; und durch ihn an die herbe, ſtählende ſkandinaviſche Luft gewöhnt, hießen die Bühnen Ausgangs der ſiebziger Jahre auch ſeinen eigenartigeren Genoſſen Ibſen willkommen. „Die Stützen der Geſellſchaft“ bahnten ihm den Weg (1878 erſchien das Stück ſogar gleichzeitig auf drei Berliner Theatern, natürlich in verſchiedener Ueberſetzung) — und ſeit jener Zeit zählt Ibſen, der ja wiederholt auch in Deutſchland, vorzugsweiſe in Dresden, München und Berlin ſeinen Wohnſitz genommen, faſt zu den Unſren.

Die „Stützen der Geſellſchaft“ bezeichnen inſofern einen Wendepunkt in Ibſens Schaffen, als er ſich mit ihnen völlig in dem Revier des ſocialen Dramas feſtſetzte, das er früher nur zu flüchtigem Beſuch betreten hatte — denn bis dahin ſtammte das Größte ſeiner Gaben aus den Reichen der frei geſtaltenden Kunſt, die von Phantaſie und Wirklichkeit gleich viel entnimmt und die auch ſeinen polemiſchen und lehrhaften Abſichten ein künſtleriſches Gewand lieh, das die Controle auf die ſtrenge Wirklichkeit des

täglichen Lebens weder herausforderte noch vertrug. Die „Kronprätendenten“ werden um der genialen Contrastirung des ganzen und des Halbgenies willen, des Mannes der That, der siegreich vordringt ohne viel Worte zu machen, und des immer wollenden und nie zum sichren Vollbringen gelangenden Worthelden, ein Ehrenmal seiner Kunst bleiben: von der daemonischen Gestalt des Bischofs ganz zu schweigen, der aus den tiefsten und dunkelsten Gründen der Shakespeare'schen Welt zu stammen scheint. Auch neben der mächtigen Anlage seines Doppel-Dramas vom Kaiser Julian („Kaiser und Galiläer“) behauptet sich aus der neueren Literatur nicht viel, so wenig fest Ibsen den großen Plan auch durchgeführt hat und so manche psychologische Fragen das Werk offen läßt. Vollends der „Brand“ zeigt den Dichter auf der ganzen Höhe so zu sagen seiner eignen Persönlichkeit, denn in ihm hat er nicht nur sein gestaltendes Können (in der Schöpfung des holden Frauengebildes Agnes) in der reinsten und rührendsten Form bewährt — er hat in dem Helden auch sich selbst, Alles was von Verlangen nach dem Heil der Wahrheit in ihm lebt und bebt, groß und allseitig ausgesprochen: im mächtigsten Pathos, in scharfer Satire, im Ton leichten Spotts und blutiger Ironie. Und dabei immer dichterisch, nicht eingeengt von der Wirklichkeit, die er in ihrer Beschränktheit und Gebundenheit ja eben von der hohen Warte dieser symbolischen Welt aus vernichten will. Ein Faust der Pflicht, treu seinem Wahrspruch „Alles oder Nichts“, so lebt dieser Pfarrer Brand, seinem Herzen zum Trotz hart und grausam, ob auch seine geldsüchtige Mutter ohne Tröstung stirbt, ob auch sein Kind in der rauhen Bergluft hinwelkt und sein liebevolles Weib, das selbst mit den Erinnerungspfändern an ihr kurzes Mutterglück keinen Cultus treiben darf, dem Knaben nachstirbt. „Alles oder nichts“ — damit hofft er auf die dumme, stumpfe Menge zu wirken, damit zieht er sie wirklich für ein paar Stunden nach sich und empor in die felsige Wildniß, bis das Nahen eines Heringszugs sie dem „Ideal“ schleunigst entfremdet und der Prophet zerschlagen und zerschunden, nur mit sich allein und dem Wahnsinn unter einer Lawine endet. Wie fremd uns dieser kategorische

Imperativ in seiner unklugen und schonungslosen Einseitigkeit, wie unmenschlich uns darum der finstre und doch in sich selbst so klare Held erscheinen mag: in dieser Dichtung, deren Vorgänge niemals die bloße Wirklichkeit schildern und zum Theil ganz unreal und nur symbolisch sind, ist diese harte Consequenz nicht nur kein Fehler — nein, Ibsen hätte in sein eignes Fleisch geschnitten, hätte er sie abgemildert. Das ganze Problem ist typisch und sollte es sein. Die Pflicht selbst wollte er an dem Widerstand der stumpfen Welt zu Grunde gehen lassen. Die Rechnung mußte rein aufgehen. Ueber dem Gefallenen mochte dann die Stimme von oben ertönen „Gott ist Deus caritatis" oder in deutscher und schönerer Uebersetzung: „Gott ist die Barmherzigkeit".

Aus dem Centrum dieser Dichtung heraus will der glühende Wahrheitsfreund und Weltverbesserer, will der dichtende Reformator Ibsen begriffen sein. Was er im „Brand" in einer frei gewählten und erfundenen Welt verkündet und durchführt, das that er in seinen Gesellschaftsdramen in einem kleinen Winkel wirklicher Welt, in deren Raum sich hart die Sachen stoßen und die die Rechte ihrer Beschränkung und Beschränktheit geltend macht. Da heißt es mit tausend widerstreitenden Regungen und Ansprüchen Compromisse schließen, wenn man überhaupt leben will, und der Erneuerer der Gesellschaft, der sich in diese Bedingungen nicht schickt, wird entweder ein Thor oder er wird inconsequent und beleidigt die Wahrheit, der er den Altar errichten will, durch sein Thun ärger als seine Feinde. Da sind denn Widersprüche unvermeidlich, die dem Blick des Autors selber nicht immer verborgen bleiben. Und ehe er sich versieht, verschiebt sich seine Stellung zu seinem Thema. Der Dramatiker, dem nichts anders obliegt als Menschen zu schaffen „nach Gottes Bilde", wird dann zum Caricaturenzeichner, der sich über seine eignen Geschöpfe lustig macht, der Reformator wird zum Skeptiker, zum Satiriker. Verschmäht er aber so zu sagen das offene Eingeständniß dieser seiner Verwandlung, will er sein Thema durchführen, so wird er irgendwo doch Schaden nehmen — oder aber, er pactirt mit den Verhältnissen, und dann rächt sich seine

Schwäche an ihm wie dort sein Eigensinn. Schon die „Stützen der Gesellschaft“, von allen socialen Dramen Ibsens das gesundeste und erquicklichste, leiden an dem unentschiedenen Schluß (an dem fortan die meisten seiner Schauspiele kranken), denn von seiner Generalbeichte scheidet der Held seine ärgste Unthat aus: die Ausrüstung des seeuntüchtigen Schiffs, mit dem auf ein Haar sein eigner Sohn ins Verderben geeilt wäre. Man mag das geistreich gemischte Charakterbild der „Nora“ und seine Entwicklung bis zu der entscheidenden Scene des letzten Aktes, in der das „Wunderbare“ hätte kommen sollen, bestaunen wie man will: um die Berechtigung der Frau, die eben doch kein Kind mehr ist, dem freilich schwachen und conventionellen Manne die sittliche Rechnung zu präsentiren, steht es bei ihren eignen Verfehlungen schlimm, und sie beweist das zu ihrem eignen Unglück selber dadurch, daß sie nicht nur den Gatten, sondern auch die Kinder verläßt. Denn eine solche Mutter, die dem stärksten aller Naturgefühle diesen brutalen Stoß versetzt, hat nichts zu fordern, gar nichts! Aber die Befreiung der Frau aus den Ketten des Mannes war das Thema des Stücks, und das sollte so schonungslos durchgeführt werden, wie das Thema des „Brand“! Unter schreienden Widersprüchen, in einem phantastischen Wolkenkukucksheim endet der so prächtig beginnende „Volksfeind“. Auf welcher Insel im Ocean der Gesellschaft lebt der Mann weiter, der Alles und Alle wider sich aufgehetzt hat? Mit ein paar Gassenkindern will er seine Jungen im eignen Hause erziehen lassen, er, der so eben noch öffentlich erklärt hat, es könne keine gute und große Gesinnung daher kommen, wo es keine Reinlichkeit gebe? Und ist dieser Doctor Stockmann, das große cholerische Kind, das sich so heillos darüber freut, der Stadtverwaltung einen Schaden am eigenen Leibe nachweisen zu können, der ihr vielleicht den Tod bringt, ist denn das noch ein ernst zu nehmender Weltverbesserer? Da knospen schon pathologische Keime, die sich in der Hauptfigur, oder doch in dem Colporteur der „idealen Forderung“ in der „Wildente“ schon ganz ins Schrullenhafte auswachsen. Das schlagendste Beispiel für die Verschiebung der Stellung des Autors zu seinem Stoff! Da kommt ein junger Mensch (Gregers Werle)

aus der Einſamkeit der Berge in die verlumpte Geſellſchaft der Stadt zurück; wir fühlen mit ihm, wir treten mit ihm für die Sache der Wahrheit ein, wie wir es mit Brand und Doctor Stockmann thaten, und allmählich verwandelt ſich des Dichtes Sympathie für ſeinen kühnen Neuerer in Spott und Hohn, bis er ihn als completen Narren ſeitwärts ſtehen läßt. Und nicht das Thema und ſeinen Träger, auch alle übrigen Perſonen ſieht er bald mit dieſen, bald mit jenen Augen an, und ſo kommt es bei Ibſen zu dem ſeltſamen „Debattiren der Idee“ (von der bei Hebbel die Rede war), das den Dichter dazu führt, keiner ſeiner Perſonen Recht, ſondern allen Unrecht zu geben: wie es ſich auch in den „Geſpenſtern“ und in „Rosmersholm“ zeigt, dem künſtlichſten oder auch kunſtvollſten ſeiner Dramen und einem der merkwürdigſten dialektiſchen Meiſterſtücke, das es auf dramatiſchem Gebiete giebt. In dem ganzen Werk iſt keine einzige Regung ungebrochener Natur, die uns übermannte und durch ihre unmittelbare Wirkung überzeugte. Alles iſt erſonnen und ergrübelt, und doch laſſen wir uns von dieſem ring- und ſchuppenreichen Gewirke von Minute zu Minute feſter umſtricken, und mit Rosmer und Rebekka gehen wir willenlos in den Tod.

Wie viel Wunderliches, Verſchrobenes und Krankhaftes dieſen Werken aber auch anhaften mochte: der Feind, die Geſellſchaft, war darin doch mit den Augen des Haſſes ungemein ſcharf erſchaut und in allerlei Typen nicht nur, ſondern eigenen, unnachahmlichen Perſönlichkeiten ebenſo lebendig wie theatraliſch packend dargeſtellt. Faſt alle Epiſoden und Nebenfiguren ſkizzirt Ibſen mit verblüffender Sicherheit, und wo er übertreiben und perſifliren kann, greift er in keiner Linie fehl; ſo iſt der Photograph Ekdal in der „Wildente“ eine ſatiriſche Prachtfigur. Aber auch ſeine breiter und reicher ausgeführten Geſtalten ſtellen der Schauſpielkunſt die feinſten Probleme, und der Begabung der Frauen zumal eröffnete er ein ganz neues Feld. Dieſe Frau Alving und Rebekka Weſt, dieſe Nora und Hedwig Ekdal — das war etwas andres als der ewige Salondamen-, Cocotten- und Backfiſchtypus der franzöſiſchen und deutſchen Durchſchnittskomödie. Daß ſeine Technik mit ihren klugen Expoſitionen, die immer auch Leben und

Bewegung sind, mit ihren Retardationen, ihren plötzlichen Schreckschüssen bei den Franzosen in die Schule gegangen, schadete weder der Wirkung noch dem öffentlichen Credit seiner Dramen (wenn man es überhaupt bemerkte), und so begreift es sich denn zur Genüge, daß nicht nur die Theater ihm ihre Thore weit öffneten, sondern daß er auch bei dem lesenden Publikum, vor Allem bei der Jugend, die bei allen großen öffentlichen Strömungen geschoben wird, während sie zu schieben glaubt, einen wohl bereiteten Boden fand. Bei dem Schlachtgeschrei „Modern" dachte man auf literarischem Gebiet seit der Mitte der achtziger Jahre in erster Linie an ihn. Er war auf der Bühne die Verkörperung alles Neuesten: des Emancipationsbegehrens der Frauen, der Vererbungstheorie, einer neuen schauspielerischen und Regietechnik, die sich so streng wie möglich an das Leben hielt oder halten wollte — denn die letzten Consequenzen wurden erst später gezogen — kurz, er konnte sich nicht ohne Grund einen deutschen Nationaldichter nennen, und es mochte nun stimmen oder nicht: wenn man sich auf ihn berief, glaubte man sich auf Natur und Wirklichkeit zu berufen; der vermeinte „Naturalismus" zog mit den kleinen fleischfarbenen Büchlein der Reclam'schen Universalbibliothek, in der seine Dramen erschienen, unter hunderttausend Fähnlein in's Land.

Daß es nicht stimmte, zeigte sich jedem nicht ganz blinden Auge sehr bald. Die Symbolistik des „Brand", die Phantastik des „Peer Gynt" übertrug der Dichter jetzt in die wirkliche Welt. Hatte ihm bis dahin seine Neigung, Thema und Personen von allen Seiten zu betrachten und in jeder Beleuchtung zu zeigen, Gefahren bereitet (Gefahren für die ruhige und einheitliche Wirkung des Kunstwerks), so verfälschte er sich sein Problem nun gleich von Anfang an durch ein mystisches Element. Das lugte schon aus der „Frau vom Meere" hervor. Hier aber ließ es sich noch menschlich auflösen. Diese Ellida Wangel brauchte eben nur eine hysterische Natur zu sein, größer und tiefer, aber im Grunde nicht weniger capriciös als die verdorbene und boshafte „Hedda Gabler". Aber gespielt hatte der Dichter mit der Mystik in der „Frau vom Meere" auf alle Fälle doch, und aus

dieſem Spiel wurde nun Ernſt. „Baumeiſter Solneß“ erſchien, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkmann“, alle mit den tiefen Zügen des Ibſen'ſchen Antlitzes, aber alle weit ab von Natur und Wirklichkeit. Man hat dieſe Dramen insgeſammt gedeutet, ſehr geiſtreich, ſehr bedeutend, mit echt deutſchem Spürſinn, übergründlich — aber noch keinem der Erklärer iſt es gelungen ſie zu guten Schauſpielen umzudeuten. Ideen, Begriffe führen in den Lüften den blutloſen Kampf — die Leiber, die zu ihnen gehören ſollen, ſind zuſammenhangloſe Undinger, die mit dem Leben nichts zu thun haben und von denen das Theater keinen Gewinn zieht. Große Anlagen blitzen auch in ihnen auf — aber das unmögliche Ganze läßt uns ihrer nicht froh werden. Dem „Naturalismus“ aber, der doch die baare und blanke Verkörperung der Wirklichkeit ſein ſoll, warf Ibſen damit ſelber den Fehdehandſchuh hin. Im Grunde war er zwar immer viel zu ſehr Künſtler geweſen um Naturaliſt ſein zu können, ſo wenig wie es im letzten Grunde Zola und Tolſtoi geweſen. Sie Alle hatten wohl mit naturaliſtiſchen Mitteln gearbeitet, aber ihr Endzweck war dieſer „ismus“ niemals. Zola hat das in ſeinem Kampf mit den Allerjüngſten in Frankreich klipp und klar ausgeſprochen, und mit jeder ſeiner neueſten Streitſchriften geht Tolſtoi härter mit dem materialiſtiſchen und naturaliſtiſchen Geiſte ins Gericht. Es wäre eine Verletzung der Wahrheit, dieſe großen Beiden noch als Zeugen für den Naturalismus aus- und aufzurufen. Ibſen iſt ihnen mit gleich zweifelfreien Erklärungen zwar nicht gefolgt; aber durch die That, durch ſeine Werke hat er ihn verleugnet. Man muß ſchon andre Heilige citiren, wenn man für ihn kämpfen will.

Dieſer Heilige iſt den Jüngeren inzwiſchen bekanntlich längſt entſtanden und mit ihm eine neue ſpecifiſch deutſche Dramatik, die zur Zeit nicht nur in allen Gauen unſres Vaterlandes die Herrſchaft führt, nein, die auch zu andren Völkern dringt: faſt ſo wie die übermächtige Kunſt Richard Wagners. Und doch liegen Welten zwiſchen ihnen, denn Wagners Muſikdrama war und iſt in der Wurzel idealiſtiſch, während die neue Dichtung Deutſchlands, die immer noch die neueſte iſt, immer noch naturaliſtiſch zu ſein behauptet (ſo viele Wandlungen ſie auch ſchon

durchgemacht hat) und jedenfalls in ihrer ersten Phase den Naturalismus in seiner äußersten Consequenz vertrat.

Das Jahr 1889 war das Werdejahr dieser Erscheinung. Zwar hatte auch bei uns die Literatur schon lange gekreist. Eine Gruppe von „Jüngstdeutschen", die mit der der Jungdeutschen Vieles gemein hatte, vertrieb mit leidenschaftlichem Eifer die neuesten Ideen und schaffte und schuf an allen Enden: in kritischen Schriften aller Art, auf dem Gebiete des Romans und der Novelle. Aber diese begabten Männer (Alberti, Conrad u. A.), zu deren Programm sich im Ganzen auch die Brüder Hart, die Lyriker Arent, Henckell und der genialische Detlev von Liliencron, der stärkste und reinste Dichter unter ihnen, bekannten, wandten sich dem Drama entweder gar nicht, oder nur ganz flüchtig zu (Liliencron mit den phantastischen Schauspielen „Knut der Herr", „Die Merowinger", „Der Trifels und Palermo"), und an der stattlichen Dramenreihe, die der kühne Führer der Schaar, der vielseitige, rastlose Carl Bleibtreu veröffentlichte, gingen die Bühnen mit geringen Ausnahmen achtlos vorüber. Aus den Reihen dieser Kämpen entstand das Wort die „Moderne", und vor fünfzehn Jahre waren sie und der Realismus ihrer Schöpfungen, die, um „naturalistisch" zu sein, noch viel zu viel Romantik und künstlerische Disposition mit sich führten, in Deutschland wirklich die Modernsten: wenn ihr Wirken auch auf die literarischen und literarisch interessirten Kreise beschränkt blieb und in die breiteren Schichten des Publikums nicht drang. Aber auch diesen Platz auf der vordersten Bank verloren sie über Nacht. Auf der „Freien Bühne" in Berlin erschien das Drama „Vor Sonnenaufgang" von Gerhart Hauptmann, und mit ihm begann für die Dramatik und die Schauspielkunst eine neue Aera.

In meinem am 23. April 1893 gelegentlich der Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar gehaltenen Vortrag „Shakespeare und der Naturalismus" habe ich eine Scene dieses Stücks, die Liebesscene zwischen Alfred Loth und Helene Krause mit der Balkonscene aus „Romeo und Julia" in Gegensatz gebracht, lediglich um das Princip des consequenten Naturalismus in seiner Armuth und Undurchführbarkeit zu

kennzeichnen. Denn stärker kann es sich von dem Princip der Kunst nicht abheben als in diesen beiden Scenen. Bei dem consequenten Naturalisten führen die Liebenden eine stumme Scene auf. „Unversehens, aus einer gewissen Schüchternheit heraus küßt sie ihn zuerst auf den Mund. Beide werden roth, dann giebt Loth ihr den Kuß zurück; lang, innig, fest drückt sich sein Mund auf den ihren. Ein Geben und Nehmen von Küssen ist eine Zeit hindurch die einzige Unterhaltung — stumm und beredt zugleich — der Beiden". Das geht dann noch eine Weile so fort, in Punkten und Gedankenstrichen verstummt der Dramatiker zu Gunsten des wortlosen Glücks der Liebenden, und Hauptmann hat ohne Zweifel geglaubt, mit dieser Behandlung, die der Wirklichkeit so treu wie möglich nachzeichnet, eben darum auch der Wahrheit und der Kunst die größtmögliche Ehre zu geben. Ganz anders bei Shakespeare. Da reden die Liebenden, oder vielmehr: der Dichter redet für sie. Ich hielt und halte die Beantwortung der Frage „Wer hat nun Recht, Shakespeare oder Hauptmann?" noch jetzt für eine Frage über Leben und Tod der Kunst, und die Lösung habe ich darin zu finden geglaubt, daß eine völlige Nachahmung der Natur in ihren zeitlichen und örtlichen Erscheinungen schlechthin unmöglich und die Aufgabe des Künstlers nicht die ist, die Oberfläche der Dinge zu photographiren, sondern durch sie hindurch zum Sitz ihres Herzens vorzudringen und dem Worte zu leihen, was in seinen Tiefen unausgesprochen schlummert. Denn das eben ist das Kennzeichen der Begnadeten, die wir Poeten nennen, da zu reden, mit ihren Worten zu reden, wo der Mensch verstummt, und die verborgene Natur an das Tageslicht zu heben; und wer das nicht vermag, wer nichts als die Sprache des Werktags stammeln kann, diese dürftige Scheidemünze des Verkehrs von Seele zu Seele, der ist eben kein „Dichter." Es ist derselbe Gedanke, dem ich in den drei Bänden dieser „Dramaturgie" immer wieder Ausdruck gegeben habe. Den Rohstoff der Natur schmelzt der Dichter in seine Formen um. Aus der Fülle des Daseins schöpft er das Wesentliche und ordnet es nach den von ihm beherrschten Gesetzen einer ästhetischen Zweckmäßigkeit, die wir Schönheit nennen.

Will er es anders machen, will er der Wirklichkeit sklavisch nachzeichnen, so wird er bald am Ende des Weges angelangt sein. Das haben seit tausenden von Jahren alle Künstler gefühlt. Nach dieser unausgesprochenen „Theorie“, die ihnen in Fleisch und Blut lebte, haben sie ihre Meisterwerke geschaffen, und dies „Princip“ hat schließlich auch kein Geringerer als — Hauptmann anerkannt, zum Mindesten doch, als er die „Versunkene Glocke“ goß. Schon in jenem Vortrag, der als Supplement zu Band XXVIII der Shakespeare-Gesellschaft im Druck erschien, durfte ich aussprechen (auf Seite 8), daß „das große Talent des Autors (Hauptmanns) sich unterdessen immer reiner zum Künstlerischen läutert und daß er das naturalistische Dogma vielleicht einmal ganz überwinden wird.“

Ob der frühere Kritiker der Vossischen Zeitung und jetzige Director des Wiener Hofburgtheaters, Herr Dr. Paul Schlenther, diesen Satz nicht gelesen und ob er es wirklich nicht verstanden hat, daß ich nicht gegen die große Begabung seines Freundes und Schützlings gekämpft habe, sondern gegen die falsche Lehre, in deren Bann diese Begabung zu verkümmern drohte, das frage ich mich mit Erstaunen, denn ich hatte ihn höher eingeschätzt, als er sich in seinem Buche über „Gerhart Hauptmann“ ausweist. Mit dieser Verwahrung lasse ich es ihm gegenüber aber auch genug sein, denn seine Kampfweise, die ihm sogar schon von Gesinnungsgenossen Vorwürfe zugezogen hat, ist nicht die meine, und in den Kampf über künstlerische Principien, der in reiner Luft mit reinen Waffen geführt werden muß, mische ich nur mit dem äußersten Widerstreben den häßlichen Ton eines Privatgezänks.

Mit der künstlerischen Läuterung Hauptmanns hatte es inzwischen wirklich seine Richtigkeit, wenn sie sich auch nicht für Jeden sichtbar und in steter Entwicklung vollzog. Eine so verschwommene und blutlose Figur wie den Loth hat er nicht wieder geschaffen und auch in die Cloake seines vielbeschrieenen Erstlingsdramas hat er sich nicht zum zweiten Mal begeben. Dafür verlor er in dem „Collegen Crampton“ und im „Biberpelz“, die seine scharfe Menschenbeobachtung über jeden Zweifel hinausrückten, auch in den „Webern“ und dem „Florian Geyer“ die

dramatiſche Form aus dem Auge, die „Vor Sonnenaufgang“ nicht vermiſſen ließ und die in den von Ibſen beeinflußten „Einſamen Menſchen“, bis dahin ſeinem bedeutendſten Drama (im eigentlichen Sinne), trotz aller naturaliſtiſchen Einzelheiten völlig gewahrt blieb. Aber, wie es immer zu gehen pflegt, die Saat, die er geſä't, ging mittlerweile auf, und als er ſelber ſchon um hundert Meilen voraus war, ſtanden ſeine Jünger und Nachahmer noch auf dem Fleck, von dem er ausging, und übertrumpften ihn in That und Lehre. Jetzt kam es wirklich zu der Verkündigung, daß ein Drama nur ein beliebiger Ausſchnitt aus dem Leben der Welt zu ſein brauche, etwa ſo wie ein impreſſioniſtiſcher Maler mit dem Rahmen ein Stück Natur, womöglich häßlicher Natur, abſteckt und nun auf die Leinwand wirft, was ſich zufällig darin abgrenzt. Jetzt konnte man allen Ernſtes leſen, daß die Handlung eines Dramas ſich genau ſo raſch oder ſo langſam abſpielen müſſe wie im Leben! Wo aber dann die Dramenſtoffe hernehmen? An das in ein paar Minuten erledigte Diner, das „Freund Fritz“ ſeinen Gäſten giebt, habe ich ſchon an andrer Stelle erinnert, und der barock-geniale Schwede Strindberg läßt den Bedienten Jean in ſeinem ausdrücklich als „naturaliſtiſch“ bezeichneten Schauſpiel „Comteſſe Julie“ Kalbsnieren und eine Flaſche Wein mit der Schnelligkeit eines Concertgeſſers verzehren. Es klingt faſt wie ein Märchen aus fernen Zeiten, daß man ſich einmal hat abmühen müſſen zu beweiſen, daß auch in der Bühnenkunſt der „Naturalismus“, d. h. die vollſte oder doch die größtmögliche Nachahmung der Wirklichkeit eitel Komödie iſt. Ein Manſardenſtübchen oder ein Apfelkeller wird auch auf einer kleinen Bühne immer noch die verehrungswürdigen Dimenſionen eines Rathhausſaales haben müſſen, wenn — das Publikum überhaupt etwas ſehen ſoll. Sehen aber wollen wir doch im Theater und hören auch, und Alles, was ſich zwiſchen den Pfeilern des Proſceniums abſpielt, geſchieht um unſret-, um der Zuſchauer willen. Das Licht, die Luft, die Wellen, Alles iſt falſch, wie die Gifte, die Dolche, die Todeswunden, und wenn der Regiſſeur uns auch das echteſte Zimmer dort oben aufbaut, eine Kammer zum Beiſpiel, eine Krankenſtube mit allem

Geräth und allen Gerüchen — ihr fehlt die vierte Wand, die jener Seite zugekehrt ist, auf der die Zuschauer sitzen. Und wenn man auf diesen Einwurf entgegnen würde, diese Wand müsse freilich fehlen, denn sonst würde man nichts sehen, dann tönt es selbstverständlich zurück: nun freilich! Eben darum ist der consequente Naturalismus auf der Bühne unmöglich, denn an der Wirklichkeit gemessen ist jenes Theaterzimmer ein fürchterliches Unding. Auch die realistischeste Scene bleibt darum wie das realistischeste Spiel immer nur Convention, und die Schauspieler, die die reinsten Naturalisten zu sein glauben, betrügen sich wie die gleichgesinnten Dramatiker nur selbst, oder aber: sie müßten für ein Zimmer mit vier Wänden schaffen und spielen. Da ist es dann freilich einerlei, ob ein Stück Anfang und Ende hat oder ob der Darsteller seine Rolle mit der oder jener Technik spielt — man sieht und hört sie ja doch nicht. Das klingt Alles so selbstverständlich, und doch gab es eine Zeit, wo es das nicht war.

Immerhin hatte doch auch die Schauspielkunst von der neuen Bewegung mancherlei nutzbare Anregungen bekommen, und die wahrhaften, d. h. die künstlerischen Talente überwanden auch die Krankheitsperiode, in der man so weit verfiel, „Kabale und Liebe“ im Deutschen Theater im bequemsten Schlendrian eines modernen Gesellschaftsstücks zu spielen. Es gab freilich Schauspieler, die nur in der naturalistischen Komödie gut und darüber hinaus ungenießbar waren, allein das wetterwendische und launenhafte, aber doch sehr große Talent des Herrn Kainz fand sich, wie man es von einem Bühnenkünstler verlangen darf, auch im höheren Stil wieder zurecht, und mit Frau Sorma und dem tüchtigen Rittner steht es nicht anders. Hatte doch auch der Dichter des Naturalismus ihnen inzwischen Aufgaben gestellt, die denen seiner Erstlingswerke kaum noch und bald gar nicht mehr glichen. Der verpönte Vers, den auch Ibsen, wie er in jenem offnen Brief an die Schauspielerin Wolf in Christiania verkündete, aus dem neueren Drama verbannt wissen wollte, der Vers, der seit Jahrtausenden der Dichtung Ehrenkleid gewesen und den die Fanatiker der neuen Lehre auf den Kehrichthaufen

zerrten, wagte sich sogar in Hauptmanns dramatischen Dichtungen unglaublicher Weise wieder hervor: schüchtern und unter falscher Etikette noch in „Hanneles Himmelfahrt", ganz offen und mit keiner andren Berechtigung, als bei Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist und Grillparzer auch, in der „Versunkenen Glocke".

Schon das novellistische Stimmungsbildchen von dem armen schlesischen Weberkinde, das hier mit einem colossalen Apparat auf die Bühne verpflanzt wird — ein Drama wird es Niemand nennen — war eine verschämte Absage an den Naturalismus. Ein guter Brocken wurde ihm zwar noch mit der schonungslos und scharf gezeichneten Armenhaus-Misère zugeworfen, des Stückes andere Hälfte gehört aber — nicht der Phantasie des armen Hannele, wie Hauptmanns verblendete Parteigänger wollen, sondern lediglich der Phantasie des Dichters an. Denn die Sache des Naturalismus, der doch einmal das Leben zeichnen will, wie es ist, ist das Idealisiren und Stilisiren nicht. Handelt, spricht und träumt das vierzehnjährige Proletarierkind Hannele Mattern, dann muß sie es demnach auch nach dem naturalistischen Codex genau so machen wie in der Wirklichkeit. Eine unlösbare Aufgabe! Denn wer zeichnet die Bilder des Fieberwahns einer Sterbenden nach? Wer kennt sie? Wer möchte sich vermessen zu sagen, so müßte es in einem todkranken Kinderhirn aussehen, so ordentlich und reinlich, wie es die Bühnendarstellung uns zeigt, statt wild und chaotisch, in unablässiger Flucht durch einander zu schwanken? Es wäre der lächerlichste Selbstbetrug, und den traue ich dem klugen und ernsten Hauptmann nicht zu. Aber wenigstens ein bischen glaubwürdiger hätte er Hanneles Träume schon gestalten dürfen, nicht vom Standpunkt des Naturalisten, sondern von dem jedes echten und wahrhaften Dramatikers aus. Die Diakonissin, die im Traum zu Hanneles Mutter wird, der polternde und fluchende Vater, der Dorfschneider — vortrefflich! Aber auch die Gestalt des Todes? ist sie mit dem Seelenleben des Mädchens auch nur halbwegs vereinbar? Wann erscheint dem armen ungebildeten Dorfkinde der Tod überhaupt als Person? Wie kommt sie dazu ihn zu verkörpern? Soll das die Erbschaft des Blutes sein? denn irgend einem hohen

Herrn verdankt die Tochter des Maurers Mattern das Leben. Doch aber hat sie nie andre Eindrücke als die in ihrem Dorfe gehabt — und nach welcher Psychologie sähe sie ihn als hohen bleichen schwarzgekleideten Mann mit wallenden schwarzen Gewändern, schwarzen Flügeln, gestützt auf ein schwarzumflortes Riesenschwert? Solche Vorstellungen können sich in der Seele keines Mädchens in keinem Weberdorfe der Welt bilden. Sieht sie den Tod wirklich personificirt, dann dürfte er ihr allenfalls in der Gestalt des Sensenmanns mit dem Stundenglas erscheinen, wie ihn das Volk sich malt, wie man ihn aus den Todtentänzen kennt, wie Hannele ihn in der Dorfkirche im Conterfei gesehen haben könnte. Und wenn die Engel, Hanneles Traumgestalten wohlbemerkt, nicht wirkliche, leibhaftige Cherubim und Seraphim, die Verzückte begrüßen, dann sprechen sie die melodischen Verse:

„Wir führen am Saum unsres Kleides
Ein erstes Duften des Frühlings,
Es blühet von unsren Lippen
Die erste Röthe des Tags.
Es leuchtet von unsren Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat,
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt."

Aber solche Worte vermag sich das fiebernde Hirn des armen Kindes gewiß nicht zu bilden, und so schön sie klingen, so rührend die ganze angelische Erscheinung wirkt: vor der naturalistischen Theorie halten sie nicht Stand, so wenig wie die schöneren Verse, die der Heiland spricht: der Heiland wohlbemerkt und nicht sein Abgesandter, wozu man ihn, um das Stück bühnenfähig zu machen, mit sehr unnaturalistischem Muth umgewandelt hatte. Und da wir doch einmal beim Kritisiren sind — und dem Naturalismus, der auf die Wirklichkeit controlirt sein will, muß man genau auf die Finger passen: ist denn die ganze Voraussetzung des Stückes überhaupt möglich? Der gutherzige Lehrer, der das bejammernswerthe Kind aus dem eisigen Wasser rettet, der sollte es nicht auch die Nacht bei sich behalten, selbst auf Kosten der eignen Ruhe? Der sollte die Kleine von dem Herzen des „lieben Herrn Jesus" wegreißen, um ihr auf dem muffigen

modrigen Lager unter Trunkenbolden und Dirnen, dem Auswurf der Menſchheit, zu betten? Das ſcheint mir ſchlechthin undenkbar. Und doch müſſen wir mit dieſer unwahrſcheinlichen Grauſamkeit das ganze Stück mit ſeinem nervenfolternden Jammer erkaufen und der Rührwirkung, die immer einſetzt, ſobald wir unſchuldige Kindheit leiden ſehen. Ein paar Tage nachher, nachdem ich das „Traumſtück“ im Berliner Schauſpielhaus in Max Grubes vortrefflicher Regie mit Frau Conrad-Schlenther als Hannele geſehen, las ich in Goncourts „Marie Antoinette“ von den letzten Stunden des Dauphins. Es waren nur ein paar Zeilen, die nur Thatſachen bringen wollten, Geſchichte, kein Kunſtwerk, und ſie erſchütterten mein Herz ſo tief, daß mir das traurige Bild Tage lang nachging. Und wie würden wir erſt leiden, wenn wir den königlichen Knaben oder irgend ein armes Hannele in der Wirklichkeit hätten ſterben ſehen!

Klebte dem Falter in „Hanneles Himmelfahrt“ immer noch ein Stück von der Puppenhülle des Naturalismus an, ſo regte der Dichter in der „Verſunkenen Glocke“ ſeine Schwingen völlig frei. Das war nun wirklich eine Himmelfahrt. Jetzt war das künſtleriſche Princip bis auf das letzte I-Tüpfelchen gerettet — eher daß ein Nörgler den im Blancvers ſcandirten ſchleſiſchen Dialekt als zu „idealiſtiſch“ bemängeln konnte. Nichts, gar Nichts mehr knüpft den Stoff und die Form dieſes Werkes an die Brutalitäten in Hauptmanns Erſtlingsdrama „Vor Sonnenaufgang“. Aber hatte er ſich dem „Naturalismus“ abgewandt, ſo dankte ihm die Natur dafür mit der ſchönſten Krone durch die Hand der Kunſt; ſie ließ ihn die Elementarweſen beſchwören, die der Dichtung ihr Gepräge und ihre Bedeutung geben: den Bocksfuß und den Froſchkönig, die Elfen, über deren Tänzen der Geiſt des „Sommernachtstraums“ funkelt, und die ganze holde Geſtalt des Rautendelein, eine nachgeborene Schweſter der Fouquéſchen Undine. Auf dieſer Verklärung des Naturhaften beruht abgeſehen von der principiellen Stellung die Beſonderheit und die Größe des Gedichts, nicht auf dem Dramatiſchen, das ſchwach, zu körperlos und unklar iſt und das mit Räthſelfragen ein unerlaubtes Spiel treibt. Zwar glaube ich den Gedanken

der Dichtung zu errathen (und halte ihn für groß und schön), daß der Künstler nur im Bunde mit der Natur (der Glockengießer und Rautendelein) das Herrliche schaffen kann; daß er sich eben darum mit der Sitte, auch wenn sie gut und geheiligt ist, entzweit (Heinrichs Bruch mit seinem edlen Weibe). Ich verstehe es, daß ihn die Reue packt (die Stimme der Glocke aus dem See, der die Leiche der Frau birgt), denn zu tief ist unser ganzes Leben mit der Cultur verwachsen, als das wir uns von ihr losreißen könnten. Auch das glaube ich noch richtig zu deuten, daß die an sich seelenlose Natur sich von uns abwendet, wenn wir sie von uns stoßen — aber weiter reicht mein Wissen nicht und der Schluß besonders ist mir völlig verschlossen. Auch haben die Menschen des Stücks weitaus nicht das körnige Leben der früheren Dramen Hauptmanns, und die endlosen Reden des Glockengießers lassen uns stark an seiner (Heinrichs) Begabung zweifeln, denn der wirkliche Künstler bildet, aber redet nicht. Der schauspielerische Gewinn der Dichtung für die Bühne ist somit kein großer und ihr *theatralischer* Reiz nur ein melodramatischer. Gleichwohl: ein Flöckchen wirklicher Poesie wiegt Alles auf. Und jetzt hatte Hauptmann ja gezeigt, daß er ihr Geheimniß kannte. Jetzt lag es dem Dramatiker ob, zwischen Hanneles Himmel und dem Luftreich der „Versunkenen Glocke" einerseits und den Revieren der Bestialität, in denen er sich so oft aufgehalten, die Mitte zu finden: das Reich der großen, starken menschlichen Leidenschaften und der Herrschaft des gigantischen Schicksals, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt".

Ist der „Fuhrmann Henschel" dort zu Haus? Gewiß nicht. Die fürchterliche Hanne Schäl stammt sogar aus den schlammigsten Niederungen. Aber der echtesten Beobachtung verdankt diese Furie ihre Entstehung doch, mit unvergleichlicher Sicherheit sind die Figuren des zweiten Planes entworfen, und der Charakter des Fuhrmanns ist in den Hauptzügen mit Meisterschaft entwickelt. Ueber seine Hallucinationen wird man rechten dürfen, aber seinem Ende geht er, durch das schlechte Weib im Innersten gebrochen, mit tödtlicher Sicherheit entgegen. Auch glaube ich, daß Hauptmann der Verschmelzung beider Welten, der Phantasie-

welt und der Welt der Wirklichkeit, mit dem Werk wieder um einige Schritte näher gerückt ist, und wären die monatelangen Pausen zwischen den einzelnen Akten nicht, die hier den psychologischen Zusammenhang unterbrechen: auch die Composition bestünde mit allen Ehren. Der vierte Akt ist für sich genommen eine einzige mächtige Theaterscene.

Nun aber wäre es des Schwankens zwischen den verschiedenen Stilarten genug. Jetzt gilt es für den Dichter seinen eigenen Stil zu finden. Daß er ein Dramatiker ist, wissen wir, daß er ein Dichter sein kann, auch. Jetzt möge er sich uns als der dramatische Dichter oder der dichtende Dramatiker offenbaren und sich damit die Krone aufs Haupt drücken, mit der ihn die vorlauten Königsmacher der Literatur voreilig schon jetzt krönen wollen. Heraus aus der trüben Enge der schlesischen Dörfer, aus der dumpfigen Welt, in der keine großen Geschicke reifen können! Als Rudolf Lothar in der Wiener „Wage" vom 29. Januar 1899 dem „Fuhrmann Henschel" nach der Aufführung im Hofburgtheater ein vollgerüttelt Maß von Ehren gab, da stellte er eine Vergleichung zwischen Schiller und Hauptmann an und meinte, jener sei „für seine Zeit ein nicht minder consequenter Realist gewesen wie Hauptmann für die unsre". O nein; dem ungeheuren Irrthum, mit dem die naturalistische Schule in Deutschland einsetzte, ist Schiller nie verfallen gewesen; nie hat er daran gedacht, die Wirklichkeit so blank und baar wie sie ist auf das Theater zu bringen, und darum hat er niemals aufgehört und aufhören wollen, ein Künstler zu sein. Auch durch seine crüdeste Prosa rauscht immer noch eine melodische Schönheitswelle, ein befreiender Gedanke. Der Dramatiker im engeren Sinne kann dessen vielleicht entrathen, aber der dramatische Dichter kann es nicht, und seit den ältesten Tagen dionysischer Kunst sind die großen Dichter immer auch die großen Denker gewesen. Und darum hat Lothar vollkommen Recht, wenn er dem Gedanken ein Loblied singt, der wie das Schöne den plumpen Stoff durchsäuert und beschwingt. „Schiller war ein Krösus an Gedanken" sagt Lothar, und Shakespeare war es auch. „Hauptmann ist arm. Was Hauptmann an Gedanken hat und giebt, ist ihm von

außen gekommen; in sich selbst findet er nichts. Ich kenne noch keinen einzigen Gedanken Hauptmann'scher Prägung". Und weiter: „Wie kommt es, daß seine Kunst uns niederdrückt, statt uns zu erheben? daß wir das Theater gepeinigt verlassen? Könnte Hauptmann den Blick vom Boden erheben, so hätten wir diesen Eindruck nicht. Im Schicksal des Einzelnen das Geschick der Allgemeinheit, im Leben der handelnden Personen das Leben der Menschheit, im Mikrokosmus der Bühne den Makrokosmus des Ganzen zu zeigen, das war von je Ziel und Aufgabe des Dichters. Er löste sie mit der Kraft des Gedankens, der die Brücke schlägt zwischen der Scheinwelt auf der Bühne und der Welt da draußen."

Das ist so richtig wie möglich. Und auch die Gegenprobe stimmt. Was macht „Kabale und Liebe" so groß, vor hundert Jahren ein Wirklichkeitsbild, wie es der „Fuhrmann Henschel" im kleinsten Genre jetzt ist? Der Dichter erhob es über seine ganz bestimmte zeitliche und fast auch örtliche Färbung hinaus in das Reich der Poesie. Die Zeitgenossen konnten diese Tragödie des dritten Standes genau auf ihre Echtheit controliren, den Mitlebenden war sie wirklich. Für uns ist dies Wirkliche, der Realismus ihres Stoffes längst „historisch" geworden, und daran sich fort und fort zu erbauen, würde der Gegenwart wohl kaum mehr gelingen, wenn nicht das Ewige in ihr, eben das Poetische sie über die Zeiten hinweggetragen hätte. Das bloß Wirkliche veraltet schnell und wird zur Curiosität. Aber das, was eine große Dichterseele ihm aus der eignen Fülle hinzusetzt, die Art, wie er die trübe Materie mit seinen Gedanken durchleuchtet, mit seiner Empfindung durchwärmt, wie er der trocknen Prosa den Schwung seines Rhythmus, die Melodie seiner Rede leiht, das macht es unvergänglich. Die trostlose Enge der Fuhrmannswelt schnürt uns das Herz zu. Aber über die furchtbaren Geschicke in „Kabale und Liebe" hebt die Schwinge des dichterischen Genius unser übervolles Herz hinweg in die reine stärkende Luft seiner Höhen. Die athmen wir beglückt ein, nicht den Pesthauch der Sümpfe. Darum wird „Kabale und Liebe" unsrem Volke nach hundert Jahren noch sein, was es heute ist. Hoffen wir,

modrigen Lager unter Trunkenbolden und Dirnen, dem Auswurf der Menschheit, zu betten? Das scheint mir schlechthin undenkbar. Und doch müssen wir mit dieser unwahrscheinlichen Grausamkeit das ganze Stück mit seinem nervenfolternden Jammer erkaufen und der Rührwirkung, die immer einsetzt, sobald wir unschuldige Kindheit leiden sehen. Ein paar Tage nachher, nachdem ich das „Traumstück" im Berliner Schauspielhaus in Max Grubes vortrefflicher Regie mit Frau Conrad-Schlenther als Hannele gesehen, las ich in Goncourts „Marie Antoinette" von den letzten Stunden des Dauphins. Es waren nur ein paar Zeilen, die nur Thatsachen bringen wollten, Geschichte, kein Kunstwerk, und sie erschütterten mein Herz so tief, daß mir das traurige Bild Tage lang nachging. Und wie würden wir erst leiden, wenn wir den königlichen Knaben oder irgend ein armes Hannele in der Wirklichkeit hätten sterben sehen!

Klebte dem Falter in „Hanneles Himmelfahrt" immer noch ein Stück von der Puppenhülle des Naturalismus an, so regte der Dichter in der „Versunkenen Glocke" seine Schwingen völlig frei. Das war nun wirklich eine Himmelfahrt. Jetzt war das künstlerische Princip bis auf das letzte I-Tüpfelchen gerettet — eher daß ein Nörgler den im Blancvers scandirten schlesischen Dialekt als zu „idealistisch" bemängeln konnte. Nichts, gar Nichts mehr knüpft den Stoff und die Form dieses Werkes an die Brutalitäten in Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang". Aber hatte er sich dem „Naturalismus" abgewandt, so dankte ihm die Natur dafür mit der schönsten Krone durch die Hand der Kunst; sie ließ ihn die Elementarwesen beschwören, die der Dichtung ihr Gepräge und ihre Bedeutung geben: den Bocksfuß und den Froschkönig, die Elfen, über deren Tänzen der Geist des „Sommernachtstraums" funkelt, und die ganze holde Gestalt des Rautendelein, eine nachgeborene Schwester der Fouquèschen Undine. Auf dieser Verklärung des Naturhaften beruht abgesehen von der principiellen Stellung die Besonderheit und die Größe des Gedichts, nicht auf dem Dramatischen, das schwach, zu körperlos und unklar ist und das mit Räthselfragen ein unerlaubtes Spiel treibt. Zwar glaube ich den Gedanken

der Dichtung zu errathen (und halte ihn für groß und schön), daß der Künstler nur im Bunde mit der Natur (der Glockengießer und Rautendelein) das Herrliche schaffen kann; daß er sich eben darum mit der Sitte, auch wenn sie gut und geheiligt ist, entzweit (Heinrichs Bruch mit seinem edlen Weibe). Ich verstehe es, daß ihn die Reue packt (die Stimme der Glocke aus dem See, der die Leiche der Frau birgt), denn zu tief ist unser ganzes Leben mit der Cultur verwachsen, als das wir uns von ihr losreißen könnten. Auch das glaube ich noch richtig zu deuten, daß die an sich seelenlose Natur sich von uns abwendet, wenn wir sie von uns stoßen — aber weiter reicht mein Wissen nicht und der Schluß besonders ist mir völlig verschlossen. Auch haben die Menschen des Stücks weitaus nicht das körnige Leben der früheren Dramen Hauptmanns, und die endlosen Reden des Glockengießers lassen uns stark an seiner (Heinrichs) Begabung zweifeln, denn der wirkliche Künstler bildet, aber redet nicht. Der schauspielerische Gewinn der Dichtung für die Bühne ist somit kein großer und ihr *theatralischer* Reiz nur ein melodramatischer. Gleichwohl: ein Flöckchen wirklicher Poesie wiegt Alles auf. Und jetzt hatte Hauptmann ja gezeigt, daß er ihr Geheimniß kannte. Jetzt lag es dem Dramatiker ob, zwischen Hanneles Himmel und dem Luftreich der „Versunkenen Glocke" einerseits und den Revieren der Bestialität, in denen er sich so oft aufgehalten, die Mitte zu finden: das Reich der großen, starken menschlichen Leidenschaften und der Herrschaft des gigantischen Schicksals, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt".

Ist der „Fuhrmann Henschel" dort zu Haus? Gewiß nicht. Die fürchterliche Hanne Schäl stammt sogar aus den schlammigsten Niederungen. Aber der echtesten Beobachtung verdankt diese Furie ihre Entstehung doch, mit unvergleichlicher Sicherheit sind die Figuren des zweiten Planes entworfen, und der Charakter des Fuhrmanns ist in den Hauptzügen mit Meisterschaft entwickelt. Ueber seine Hallucinationen wird man rechten dürfen, aber seinem Ende geht er, durch das schlechte Weib im Innersten gebrochen, mit tödtlicher Sicherheit entgegen. Auch glaube ich, daß Hauptmann der Verschmelzung beider Welten, der Phantasie-

welt und der Welt der Wirklichkeit, mit dem Werk wieder um einige Schritte näher gerückt ist, und wären die monatelangen Pausen zwischen den einzelnen Akten nicht, die hier den psychologischen Zusammenhang unterbrechen: auch die Composition bestünde mit allen Ehren. Der vierte Akt ist für sich genommen eine einzige mächtige Theaterscene.

Nun aber wäre es des Schwankens zwischen den verschiedenen Stilarten genug. Jetzt gilt es für den Dichter seinen eigenen Stil zu finden. Daß er ein Dramatiker ist, wissen wir, daß er ein Dichter sein kann, auch. Jetzt möge er sich uns als der dramatische Dichter oder der dichtende Dramatiker offenbaren und sich damit die Krone aufs Haupt drücken, mit der ihn die vorlauten Königsmacher der Literatur voreilig schon jetzt krönen wollen. Heraus aus der trüben Enge der schlesischen Dörfer, aus der dumpfigen Welt, in der keine großen Geschicke reifen können! Als Rudolf Lothar in der Wiener „Wage" vom 29. Januar 1899 dem „Fuhrmann Henschel" nach der Aufführung im Hofburgtheater ein vollgerüttelt Maß von Ehren gab, da stellte er eine Vergleichung zwischen Schiller und Hauptmann an und meinte, jener sei „für seine Zeit ein nicht minder consequenter Realist gewesen wie Hauptmann für die unsre". O nein; dem ungeheuren Irrthum, mit dem die naturalistische Schule in Deutschland einsetzte, ist Schiller nie verfallen gewesen; nie hat er daran gedacht, die Wirklichkeit so blank und baar wie sie ist auf das Theater zu bringen, und darum hat er niemals aufgehört und aufhören wollen, ein Künstler zu sein. Auch durch seine crüdeste Prosa rauscht immer noch eine melodische Schönheitswelle, ein befreiender Gedanke. Der Dramatiker im engeren Sinne kann dessen vielleicht entrathen, aber der dramatische Dichter kann es nicht, und seit den ältesten Tagen dionysischer Kunst sind die großen Dichter immer auch die großen Denker gewesen. Und darum hat Lothar vollkommen Recht, wenn er dem Gedanken ein Loblied singt, der wie das Schöne den plumpen Stoff durchsäuert und beschwingt. „Schiller war ein Krösus an Gedanken" sagt Lothar, und Shakespeare war es auch. „Hauptmann ist arm. Was Hauptmann an Gedanken hat und giebt, ist ihm von

außen gekommen; in sich selbst findet er nichts. Ich kenne noch keinen einzigen Gedanken Hauptmann'scher Prägung". Und weiter: „Wie kommt es, daß seine Kunst uns niederdrückt, statt uns zu erheben? daß wir das Theater gepeinigt verlassen? Könnte Hauptmann den Blick vom Boden erheben, so hätten wir diesen Eindruck nicht. Im Schicksal des Einzelnen das Geschick der Allgemeinheit, im Leben der handelnden Personen das Leben der Menschheit, im Mikrokosmus der Bühne den Makrokosmus des Ganzen zu zeigen, das war von je Ziel und Aufgabe des Dichters. Er löste sie mit der Kraft des Gedankens, der die Brücke schlägt zwischen der Scheinwelt auf der Bühne und der Welt da draußen."

Das ist so richtig wie möglich. Und auch die Gegenprobe stimmt. Was macht „Kabale und Liebe" so groß, vor hundert Jahren ein Wirklichkeitsbild, wie es der „Fuhrmann Henschel" im kleinsten Genre jetzt ist? Der Dichter erhob es über seine ganz bestimmte zeitliche und fast auch örtliche Färbung hinaus in das Reich der Poesie. Die Zeitgenossen konnten diese Tragödie des dritten Standes genau auf ihre Echtheit controliren, den Mitlebenden war sie wirklich. Für uns ist dies Wirkliche, der Realismus ihres Stoffes längst „historisch" geworden, und daran sich fort und fort zu erbauen, würde der Gegenwart wohl kaum mehr gelingen, wenn nicht das Ewige in ihr, eben das Poetische sie über die Zeiten hinweggetragen hätte. Das bloß Wirkliche veraltet schnell und wird zur Curiosität. Aber das, was eine große Dichterseele ihm aus der eignen Fülle hinzusetzt, die Art, wie er die trübe Materie mit seinen Gedanken durchleuchtet, mit seiner Empfindung durchwärmt, wie er der trocknen Prosa den Schwung seines Rhythmus, die Melodie seiner Rede leiht, das macht es unvergänglich. Die trostlose Enge der Fuhrmannswelt schnürt uns das Herz zu. Aber über die furchtbaren Geschicke in „Kabale und Liebe" hebt die Schwinge des dichterischen Genius unser übervolles Herz hinweg in die reine stärkende Luft seiner Höhen. Die athmen wir beglückt ein, nicht den Pesthauch der Sümpfe. Darum wird „Kabale und Liebe" unsrem Volke nach hundert Jahren noch sein, was es heute ist. Hoffen wir,

daß es sich dann auch eben so gern noch mit den Erlebnissen der Familien Siebenhaar, Wermelskirch und Henschel beschäftigt, wie wir heutzutage mit den Schicksalen der Häuser von Walter und Miller.

Der Naturalismus in seiner Reincultur war ein Berliner Gewächs. In der Reichshauptstadt erwuchs er und von seiner Kritik wurde er großgenährt. Hat man Berlin für die Verwirrungen verantwortlich zu machen, die er und seine Theorie in confusen Gemüthern anrichteten, so hat man Berlin dafür auch die mächtigen Anregungen zu danken, die von ihm in alle Lande ausgegangen sind. In seiner Theorie spukte der Geist des seligen Nicolai, aber in seiner Praxis, die Hauptmann vertrat, war Kraft genug seine Irrthümer zu überdauern und ihm Zeit zur Läuterung zu lassen. In der Literaturgeschichte wird Berlin darum, das künstlerisch fast unfruchtbare Berlin, Hauptmann, seine Schule und seinen Anhang mit vollstem Rechte für sich beanspruchen können. Das theatralischere, aber in der ganzen Anlage künstlerischere prächtige Talent Sudermanns, das bei seinem Erscheinen in der „Ehre" so enthusiastisch begrüßt wurde, hat ihm schon weichen müssen. Dasselbe Publikum, das sich an der Moral des Grafen Trast nicht satt hören konnte, that dem Dichter des „Katzensteg" und der herrlichen „Frau Sorge" den Schimpf an, seine „Schmetterlingsschlacht" im Lessing-Theater auszuspotten, und die Kritik der Hauptmann-Gemeinde sitzt über den „Theatraliker" beständig zu Gericht. Das feinere und formalere Talent Ludwig Fuldas, der auch einmal ohne allen Grund den Naturalisten beigesellt wurde, weil sich einige seiner Stoffe mit dem polemischen Programm der Neuesten berührten, hat diesen Concurrenzkampf längst aufgegeben. Die starke und ganz individuell gefärbte Begabung Max Halbes ist noch nicht zur Ruhe und zur sicheren Herrschaft über sich selbst gelangt. Aber eine bunte Schaar neuer Hoffnungen umkreist in Berlin mit jenen den dramatischen Helikon, und es ist ein Vergnügen ihrem lebhaften Ringen zuzuschauen. Das theatralische Interesse ist ins Ungeheure gewachsen, und bis an die äußersten Grenzen der „Provinzen" tragen Berliner Zeitungen und Berliner Schauspieler das Spree-

Evangelium, seine eigentümliche Mischung von prickelndem Witz und trockener Nüchternheit, von kritischer Ruhe und vorstürmender Neuerungssucht, von blasirter Großthuerei und kerniger, gutmüthiger Gesundheit, mit Allem aber auch seinen Mangel an Feuer und Phantasie und sein Minimum an Schönheitsgefühl. Diese Fehler zu corrigiren, haben Mittel- und Süddeutschland, unsre großen und kleinen Residenzen und alle „Städte im Reich", die überhaupt etwas von der Kunst wollen, ein dringendes Interesse. Es wäre der größte Unsegen für Deutschlands Kunst, wenn Berlin unsre geistige Metropole würde, wie Paris es für Frankreich ist. Aber auf die theatralische Hegemonie in Frankreich kann Paris ganz andre Rechte geltend machen als Berlin in Deutschland. Denn die Franzosen sind das geborene Theatervolk. Alles wird ihnen zur Scene, zur Pose, zum pathetischen Schlagwort, zur witzigen Pointe. Sie spielen ohne es zu wollen und ohne hinterhältige Absichten im Leben beständig Komödie, bei jeder Handlung bestimmt sie die Rücksicht auf ein gewisses künstlerisches Arrangement, und darum ist es nicht widersinnig, daß sich Alles, was die Nation an theatralischem Können besitzt, in den Pariser Theatern concentrirt hat. Von alledem kann in Berlin keine Rede sein. Die Verhältnisse kehren sich vielmehr geradezu um. Weitaus die meisten theatralischen Talente kommen uns aus dem Süden, aus Oesterreich, und darf man aussprechen, daß jedwede Centralisation der Kunst zum Unsegen gereicht, so wäre der Schaden hier zwiefach. Wir haben Berlin für die bedeutenden Anregungen zu danken, die es uns neuerdings auch auf literarischem Gebiet gegeben — aber zur Kunsthauptstadt fehlt ihm Alles, was es vor allen andren Städten allein befähigt hat, die Reichshauptstadt zu werden.

Aber ein mächtiges Gegengewicht wird seine Wirksamkeit auf dramaturgischem Gebiet in der Schwebe halten: Wien, das warme, schönheitsfreudige, künstlerische Wien. Den Rang der ersten Theaterstadt hat es zwar an Berlin räumen müssen, aber das vornehmste Theater deutscher Zunge und die reinste künstlerische Tradition besitzt Wien in der Bühne seiner Hofburg immer noch.

Laubes Ansehen war zwar durch die Meininger erschüttert

worden, aber daß seine Nachfolger seinem Andenken gefährlich geworden seien, wird man nicht behaupten können: Münch-Bellinghausen gewiß nicht, kaum aber auch Dingelstedt, so aufsehenerregend seine Bühnenleitung dort wie überall war. Laube handelte nach einem Princip, das mit seiner eisernen Persönlichkeit eng vernietet war; Dingelstedt folgte den Eingebungen einer Laune. Er liebte es, das gleichmäßige Grau des theatralischen Alltagslebens durch ein Brillantfeuerwerk zu unterbrechen. War es verpufft, dann versank das Theater wieder in Aschenruhe. In Weimar brachte er zu Schillers Säcularfeier zum ersten Male den ganzen „Wallenstein" an einem Tage und überraschte die Welt mit den Shakespeare'schen Historien, die er viele Jahre später in Wien auf's Neue doppelt glänzend an's Licht rief: ein Vorgang, der bekanntlich Schule machte. In München versammelte er 1854 die ersten deutschen Schauspieler zum Gesammtgastspiel und erstritt sich mit dem kecken Wagniß einen nachhaltigen Sieg. An solchen Unternehmungen, die weithin gesehen wurden, hatte er seine Freude; ihnen schenkte er seine ganze Kraft, seine rasch arbeitende Phantasie, seine Lust an starken Lichtern. Ich habe zwar verhältnißmäßig nur wenig Aufführungen unter Dingelstedt'scher Leitung gesehen, aber sie genügten mir im Bunde mit den authentischen, ihm wohl gesinnten Berichten der Wiener Kritik, seinen dramaturgischen Aufsätzen, seinen Bühneneinrichtungen, um mir sein Bild festzustellen. Es war etwas Meteorgleiches, Improvisatorisches in seiner bedeutenden und widerspruchsvollen Persönlichkeit; er blendete und fesselte, aber er hielt der sorgfältigen Prüfung nicht Stand. Ein Regietalent ersten Ranges war er ohne Zweifel. Opferte aber Laube den Dichter ohne Rücksicht seinen Grundsätzen und seiner richtigen Vorstellung von der Composition eines Dramas, so setzte Dingelstedt ungenirt seine eigenen Einfälle an die Stelle der dichterischen, ohne sich doch auf denselben strengen Sinn für die Form berufen zu können, und überbot die dramatische Situation durch opernhafte Zuthaten. An die Stelle der Meininger Kunst trat wieder die blos prunkvolle Ausstattung à la Charles Kean. Seine Vorschläge zur Inscenirung der „Braut von Messina" (in den „Münchener

Bilderbogen„), des „Faust“ u. a., über die ich im ersten Bande dieser „Dramaturgie“ geredet habe, sind ebenso viele Proben der willkürlichsten Effecthaschereien, deren Unmöglichkeit sich leicht beweisen läßt, und fast unbegreiflich bleibt seine im zweiten Bande erörterte Vergewaltigung einiger Shakespeare'scher „Historien“. Bei Laube, dem die folgerichtige Führung der Handlung Alles galt, war es doch immer noch entschuldbar, wenn er diesem seinem Princip getreu die Stücke zusammensetzte, bei Dingelstedt aber, dem großwortigen Vorkämpfer des großen Dichters, hoffte man dem feinsten Verständniß, der größten Schonung zu begegnen, und man erschrickt nicht wenig, wenn man ihn ohne allen Grund und ohne das mindeste Bedenken seinen vergötterten Dichter beseitigen und sich selbst in seiner ganzen Selbstgefälligkeit an seine Stelle setzen sieht. Vorwürfe, die man ihm im Innern seiner Theaterverwaltung gemacht, können dagegen den, der die dramaturgischen Leistungen nur, sofern sie sich der weiteren Oeffentlichkeit darstellen, betrachtet, nicht kümmern. Es ist wohl möglich, daß er einen Künstler wie Lewinsky mit Unrecht vernachlässigt hat. Aber das Urtheil über einen Schauspieler wird, leichter als man es sich gestehen will, durch Sympathien beeinflußt, deren man nicht Herr ist, und wenn Dingelstedt sich von der Bedeutung Lewinsky's nun einmal nicht überzeugen konnte, so durfte er auch nicht anders handeln als er es that. Kein Schauspieler, der nicht Gelegenheit findet, über Zurücksetzung zu klagen. Frau Gabillon kämpfte gegen die „Wunderblume“ Charlotte Wolter, die Wolter gegen Kathi Franck, Frau Lewinsky fühlte sich von Herrn Max Burckhardt zurückgesetzt, Hartmann stritt wider den „Star“ Mitterwurzer, und seine Frau, die vortreffliche Künstlerin Helene Hartmann-Schneeberger, wünschte, als sie ins „ältere Fach“ überging, Rollen zu spielen, die der Frau Louise Schönfeld übertragen worden. Mit solchen Ambitionen hatte sich also selbstverständlich auch Dingelstedt herumzuschlagen. Beging er dabei Fehler, so blieben sie doch, *wenn* es Fehler waren, auf die Geschichte und die Entwickelung des Theaters ohne Einfluß, wie des Mannes ganzes theatralisches Wirken, das keine principiellen, keine neuen Bahnen verfolgte. Er blendete

durch ungewohnte und ungewöhnliche Mittel, er faßte ſeine ſchillernde Begabung zu Zeiten kraftvoll zuſammen, um eine Aufgabe, die ihn lockte, ganz mit ihr zu erfüllen. Was er als Lyriker und Novelliſt bedeutete, liegt auf einem andern Gebiet. Als Bühnenkünſtler war er ein Mann des Augenblicks, und nur in dieſem Sinne war er ein echter Mann des Theaters.

Und da war Laube mehr, weit mehr, ſo gewiß ein mit Ueberzeugung und Energie vertretenes künſtleriſches Princip hoch über der bloßen eitlen Laune ſteht. Mit ſeinem Namen wird immer auch ein ſachliches Intereſſe verknüpft bleiben. Wohl war ſeine Regiekunſt wie ſein Schaffen einſeitig, und ſo gewiß nur dasjenige Drama das Muſter darſtellt, das eben ſo dichteriſch, dramatiſch ſtichhaltig wie bühnenwirkſam iſt, ſo gewiß verlangt auch die Wiedergabe eines Kunſtwerks auf der Bühne nicht nur die Rückſicht auf die ausſchließlich theatraliſche Wirkung. Es war darum ein Glück, daß den „Theatermännern“ Laube und Dingelſtedt in der Leitung des Burgtheaters eine ſo ganz und gar dichteriſche Natur wie Adolf Wilbrandt folgte. Der wurde nun zwar wieder von einem Schauſpieler, Dr. Auguſt Förſter, erſetzt; aber Förſter war ein Mann von literariſcher Bildung und gutem Geſchmack, und ſelber hatte er dem Enſemble des Burgtheaters zu lange angehört, um nicht von ſeinem Geiſt und ſeiner Schulung durchdrungen zu ſein. Und immer prägte der genius loci, der Geiſt des Wienerthums unter jeder Führung (die meiſten Directoren waren Norddeutſche) und trotz der ganz verſchieden gearteten Perſönlichkeit ſeiner Leiter dem Theater zum Erſtaunen ſein unverkennbares Siegel auf: auch Dr. Max Burckhardt hat es nicht verwiſchen können, und noch hat es ſelbſt Herr Dr. Schlenther nicht vermocht, ſo ſehr ihm daran gelegen ſein wird, den Berliner Stil nach Wien zu verpflanzen, für den er, ohne Zweifel doch aus ſeiner vollſten Ueberzeugung heraus, ſo oft und heftig ſeine Lanzen gebrochen hat. Auch haben es ja die berühmten Schauſpieler der Burg bei ihren Berliner Gaſtſpielen in den letzten Jahren oft und hart genug hören müſſen, daß es mit ihrer Kunſt nicht mehr gethan ſei.

Hier liegt allerdings eine große Gefahr. Einer Auffriſchung

iſt das Perſonal der Burg ohne Zweifel bedürftig, aber es wäre geradezu ein künſtleriſches Unglück, wenn Wien ſeine Tradition (die man revidiren mag!) an die Berliner Schule naturaliſtiſcher Herkunft verlieren ſollte. Denn was iſt jene Tradition anders als das innige Bündniß warmblütiger Natur mit dem edelſten Stil, äußerſter Einfachheit mit Vornehmheit und Würde, der Lebenswahrheit mit der Poeſie? Es iſt die weiſe Zurückhaltung im Gebrauch der ſchauſpieleriſchen Mittel, das Zuſammenfaſſen von hundert kleinen zu einer einzigen ruhigen großen Wirkung, die Gipfelung der Darſtellung zu einem oder mehreren Alles überragenden Höhepunkten. Der heutige Berliner Stil iſt quirlig und ſprunghaft, aber launiſch, heute ſo, morgen ſo — der Stil der Burg bleibt ſich gleich, denn er iſt das Product völliger Reife. Jener gleicht jungem Moſt, gährend und prickelnd, dieſer iſt abgeklärter Wein. Alle bedeutenden Schauſpieler der Burg, aus welchen Landen und welcher Schule ſie auch kamen, haben ſich allmählich dahin geformt, discret und doch deutlich zu ſein, einfach und doch reich, Kraft und Empfindung zwar immer ahnen und durchſchimmern zu laſſen, aber ſie nur in den höchſten Momenten völlig zu verausgaben, ſtets Natur zu geben, aber immer nur gebändigt, immerdar die Kunſt der Form, die den vollen Inhalt des Lebens in ſich aufnimmt, wie die Form der Glocke das kochende Metall. Was im hohen Norden ſteif, in Dresden oder Weimar hohltönig geworden wäre, das wurde von dem menſchlich liebenswürdigen Wienerthum für die Erde gewonnen und blieb auch im Pathos innig und auch in der größten Geſte ſchlicht. Nur kein Marmor auf der Bühne, nur Fleiſch und Blut überall! Dieſe Wärme iſt faſt ſchon Poeſie, aber ſie iſt es noch nicht ganz. Um das Kunſtgebild von dem Boden des Gemüthlichen fort und höher hinauf zu rücken, ſo hoch, daß wir zu ihm hinaufſehen müſſen, war noch ein Anderes nöthig. War es die Romantik, die ſeit der Pflege der Spanier, durch deren Schule ja auch der große Grillparzer gegangen, den morgenrothen Hauch über die Couliſſen der Burg gebreitet? Ich weiß es nicht. Aber ich ſpüre in dem echten Burgtheaterſtil das Wehen Grillparzer'ſchen Geiſtes. Welche Formen dieſer Schauſpielgeiſt

in seinen höchsten Offenbarungen annimmt, das habe ich schon in einem Aufsatz, den ich zu dem Kaiser-Jubiläums-Werk „Fünfzig Jahre Hoftheater" beigesteuert, an einigen Beispielen klar zu machen versucht, die ich hier wiederhole.

Ich suchte nach dem Charakteristischen der Burgtheatertechnik, zunächst in den Leistungen Sonnenthals. Der Zauber seiner Stimme, seiner Persönlichkeit gehörte ihm allein. Mit der bloßen Abwesenheit aller kleinen Mittelchen konnte es natürlich auch nicht gethan sein, denn die werden von jeder großen Kunst verschmäht, und darin steckt nichts Positives. Da trat mir denn, nachdem ich den herrlichen Künstler mehr als fünfzig Mal gesehen, in Wien selbst, in Berlin, in Hamburg und Bremen, in allen Hauptgestalten seines großen Repertoires, aus seinen Leistungen immer wieder ein einzelner Zug in blendendster Beleuchtung entgegen, ein wahrhaft schöpferischer Zug, der eine gefährliche und psychologisch nicht unbedenkliche Scene in einem großen Dichtwerk mit einem Ruck auf die festesten Füße stellte. Die Nuance — ach nein, es war weit, weit mehr: — findet sich in Wallenstein's mahnenden und bittenden Worten an Max Piccolomini im dritten Act des „Todes", und sie wird Jedem unvergeßlich sein, der sie einmal gesehen. „Max, bleibe bei mir. Geh' nicht von mir, Max" — der gebietende, schonungslose, ichsüchtige Moloch, der immer lauernde und planende Diplomat rührt da plötzlich die Saiten zärtlicher Sentimentalität. Allerdings zum Zweck. Er will mit diesen besonderen Tonfärbung etwas erreichen, will mit ihr den Führer der Pappenheimer für sich und seine Sache gewinnen.

Aber so ist es von Schiller doch auch nicht gemeint, daß Wallenstein hier nichts als eine Rolle spielte. Er spielt wohl, ein wenig, aber er spielt seine eigene Rolle — il joue son propre rôle, sagt George Sand im „Horace" — und das zarte Empfinden seiner Worte ist darum keine Heuchelei. An dieser Klippe sind schon viele Friedländer gescheitert, und von Sonnenthal erwartete man es um so besorgter und gewisser, als sein Organ leicht von Thränen strömt. Und gerade da rettete er dem Charakter das Leben und machte das Unmögliche möglich. Durch eine

einzige kleine, aber entschiedene Bewegung. Er tritt dem jungen Piccolomini zur Linken und stößt ihn mit dem leicht geschwenkten Ellenbogen an den Arm. Das war es. So thut man es guten Kameraden. Mach' doch keine Dummheiten, alter Junge, heißt das. Aus der Freundschaftsschwärmerei im Stil der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus dem Nachklang des Tones der Gleim-Jünger und Anselmo-Dosen-Brüder war plötzlich etwas ganz Realistisches geworden. Nicht weniger herzlich, nicht minder traulich, als man die Stelle zu sehen und die Worte zu hören gewohnt ist, aber auf den Ton des Lagerlebens gestimmt, männlich-cordial, und doch um die Welt nicht salopp. Das ganze Verhältniß des älteren zu dem jüngeren Manne bekam nun erst die rechte Färbung. Es stimmte zum Ganzen. Es brachte den Charakter des Helden nicht mehr in's Wanken. Und wenn Sonnenthal ein wenig später den Max mit beiden Händen an den Schultern zu sich herumzieht, so daß sie sich nun Antlitz gegen Antlitz gegenüberstehen, so floß auch das aus der gleichen Quelle, aber etwas Neues vermochte uns diese Einzelheit nach jener bedeutenden und entscheidenden Bewegung nicht mehr zu sagen. Vollends daß Sonnenthal-Wallenstein in der Scene mit den Küraſſieren einem von der Mannschaft Helm und Wehrgehenk zurechtgerückt hatte — das war wirklich nichts als eine „Nuance", zwar eine gute, aber doch im äußerlichen und zufälligen Sinne. Die hätte auch fehlen können. Und wer sie mit jenem Schlag mit dem Ellenbogen gleich hoch einschätzte, der hatte dessen auffallende Bedeutung nicht begriffen. Das war eine Offenbarung, eine Meisterglosse, ein „Spiegel in einem dunklen Wort". Vor einigen Jahren erzählte ich auf Rigi-Scheidegg dem greisen Conrad Ferdinand Meyer davon. Er verlor sich ganz in der Betrachtung dieses deutenden Zeichens und sagte ein und das andere Mal: „das ist herrlich", „das ist ganz herrlich".

Ein Jeder schafft sich in dieser vielgestaltigen Welt seine Symbole für das Unmeßbare und Unwägbare selbst. Seit Sonnenthal's Wallenstein bedeutet mir die bestimmte Armbewegung die Kunst des Burgtheaters. Und wenn ich unter seinen Meistern und Meisterinnen Umschau halte: immer fühle ich einen warmen

Hauch, den Druck einer weichen Hand, und immer ſehe ich ein rund und wohlig zuſammenſtimmendes Kunſtwerk an einer einzigen Stelle ſcharf und entſcheidend beleuchtet. So fluthet das Sonnenlicht in Rembrandt's Schützengeſellſchaft im Amſterdamer Reichsmuſeum in das braune Dunkel der Halle, in der die Gilde ſich verſammelt. Ganz ſo brach es aus Frau Helene Hartmann im letzten Act der „Schmetterlingsſchlacht" für einige Augenblicke mit ungeheurer Kraft hervor: eine Anklage gegen den Geldprotzen, der wie ein Götze an ſeinem Rechenpult thronte, und über deſſen Haupt weg gegen das Schickſal, das das verarmte Weib zu all' den kleinen Liſten gezwungen, ihren Töchtern Männer und ſich Brot zu verſchaffen. Im Ausdruck, im Grad war es etwas ganz anders als die Geſte des Friedländers, im Princip war es dasſelbe. Jetzt rückte das halb komiſche Gebahren der Frau erſt in das rechte Licht, jetzt wuchs es in's Große, Typiſche und Tragiſche und verrieth uns, auf wie dunklem Grunde die kleinen Theaterſpäßchen der erſten Acte erwachſen waren. Sudermann hat freilich die leidenſchaftliche Haltung, die Frau Hartmann ſeiner Schöpfung damit gegeben, nicht gebilligt; er hatte ſie komiſcher gewollt. Ich wette zehn gegen eins, daß auch Schiller gegen Sonnenthal's Geſte ernſte Bedenken erhoben haben würde. Und doch behielten die Schauſpieler hier (es kommt ſelten genug vor) wider ihre Dichter Recht. Dieſen ſelber zum Trotz hatten ſie ſie erhoben und gerettet. Solch' einen herrlichen Moment hatte auch Herr Hartmann in „Weh' dem, der lügt", als er, überwältigt von des Biſchofs Worten „Gott! Mein, Dein, Aller Gott", wie unter der phyſiſchen Wirkung eines Blitzſtrahls erſchrocken zuſammenknickt, wie es der Dichter zwar gewollt, aber wie es nicht jedem Leon gelingt. Auch die erſchütternde Art, mit der Sonnenthal den Höhepunkt in der Risler-Komödie herausarbeitet, ſein Taſten nach dem Halſe, ſein gewaltſames Zerren an der Cravatte, als der unglückliche Alte unter der fürchterlichen Wahrheit erſticken will, trägt verwandte Züge. Und auch die Wolterſchreie kamen aus derſelben Richtung: Entladungen einer gepreßten Seele, die an ſich gehalten, ſo lange es irgend

ging, und die sich nun, für einen Moment nur, von der Last befreit und willenlos verräth, was sich in ihr von Schmerz, Haß und Lust angesammelt. So deutet auch Lewinsky als Franz Moor (den ich noch in seiner besten Zeit, vor etwa fünfundzwanzig Jahren, zuerst sah) in der ersten Scene mit keinem Ton, mit keiner Miene den Teufel an, der dem Vater und dem Bruder das Grab gräbt. Selbst nach dem Abgang des Alten nahm er die Maske nicht sofort ab. Nur auf ein einziges Wort hämmerte er mit hartem Schlag unbarmherzig los, daß es klirrte und dröhnte, ein nichtsbedeutendes Wort, als müßte sich seine wahre Natur überhaupt nur einmal wieder Luft schaffen, einerlei wohin sie träfe: „Der Weg dazu ist ihm verrammelt, wie der Himmel der Hölle.“ Die Beispiele ließen sich verhundertfachen.

Daß sich der alte Burggeist, der diese Formen geschaffen, seine schon so erstaunlich oft bewährte Widerstands- und Assimilationskraft auch fernerhin bewahren werde, darf man zuverlässig hoffen. Hat er sie doch jüngst noch herrlich bewiesen, als er den seiner Kunst allzu früh entrafften Mitterwurzer burgfähig machte. Den launenhaftesten aller Schauspieler, den die Kritik während seiner ersten Burgtheaterperiode nicht viel besser als einen „Wurstl“ behandelte. Auch als er im Reich gastirend herumzog und volle Häuser machte, umkreiste er den Altar der Kunst in wunderlichen Sprüngen im allerweitesten Bogen. Immer setzte er an die Stelle der Kunst sich selbst, seine Einfälle, seine künstlichen Auslegungen. Er war die personificirte Grimasse, die ewige Unruhe, das ewige Anders. Nichts stand ihm fest. Richard der Dritte, Franz Moor oder Conrad Bolz — heute spielte er sie so, morgen anders, und immer wie er, nicht wie der Dichter wollte. Und diesen merkwürdigen, ungewöhnlich begabten Mann erzog sich der Genius der Burg leise und still, aber mit fester Hand zu einem seiner echtesten und bedeutendsten Verkünder, zu einem Propheten fast wider Willen, und mochte ihn immer noch eine Anwandlung von Originalitätssucht und Virtuosenkitzel plagen: das bedeutete zuletzt nichts gegen die künstlerische Stärke seiner Gaben und war zugleich ein heilsames Gegengewicht gegen die blasse fett-

werdende Routine, die nachdem sie Jugend und Luft verloren, auf den Pfaden der Burgtheatertradition bequem hinschlenderte und sie zu discreditiren begann.

Denn das ist unleugbar: auch die Technik der Burg hatte ihre negative Seite, die Sparsamkeit in der Verwendung der äußeren, zumal der mimischen Mittel, barg für halbe Talente und schwache Naturen auch ihre Gefahren. Die Zurückhaltung sieht der Knickerei gar zu ähnlich: dem Aufsparen der Kräfte auf einen Höhepunkt zum Schaden alles dessen, was demselben voraufliegt. Oder sie gleicht der Leisetreterei, dem Dünnethun, für das jedes laute Wort und jede energische Handbewegung der Gewährung einer Gnade gleichkommt. Das Eine so unleidbar wie das Andere. Und doch sind sogar einige der Größten aus den letzten Decennien des Burgtheaters dieser Gefahr nicht immer entgangen. Ehe es zum Schrei der Wolter kam, mußte das Publikum manch' stilles sanftes Säuseln über sich ergehen lassen, ein interesseloses Wortgeplätscher, aus dem die Seele nicht einmal murmelte. Prof. Jacob Minor, der die Künstlerin im achten Bande des Grillparzer-Jahrbuchs so ausgezeichnet gewürdigt hat, nennt es sogar „ein befremdliches Schnattern". Denn wirksam wird die Zurückhaltung erst, wenn man dem Schauspieler die Fülle des Besitzes und die Bereitwilligkeit, an jeder rechten Stelle mit voller Münze zu zahlen, beständig abspürt. Wenn der große Ausbruch nur wie ein übermäßiges Forciren der Ohnmacht wirkt, nicht wie das Außersichgerathen der gesammelten Stärke, dann ist er werthlos, und schon manche Wolternachahmerin hat zu ihrem Schaden erfahren müssen, daß der berühmte Schrei in ihrem Munde nichts als ein fröhliches Lachen im Publicum weckte. Wer innerlich nicht genug zu sagen hat, den muß die prunklose Gelassenheit des Burgtheaterstils unrettbar bloßstellen. Da wird denn Phlegma, was Breite und Fülle, Langeweile, was Maß sein soll, und solche Caricaturen der Tradition wird man auf den Brettern der Burg wahrscheinlich immer vorgefunden haben, so gut wie man sie heute findet. Nur bei den Großen bleibt Stil, was bei den halbschlächtigen Jüngern zur Manier entartet. Nur die Vollnaturen siegen mit der Kunst der Burg überall, durch

sie, wie durch sich selbst, weil sie aus dem echtesten Kernholz das einfachste, vornehmste und dichterischeste Bühnengebild schaffen; die Schwächlinge aber, die mit einer anderen, bunteren, reicheren und beweglicheren Technik immer noch einen leidlichen Augenblickserfolg erringen würden, müssen gerade mit dem Burgtheaterstil unfehlbar scheitern: in dem jetzigen Deutschland, dem von Berlin beherrschten Deutschland gewiß; aber sie hätten auch in dem Deutschland der Fünfziger- und Sechzigerjahre versagen müssen, denn die gestelzte Wichtigthuerei der Nullen, die Würde und Hoheit der Schlafmützen hat nirgend und zu keiner Zeit ein Recht zum Dasein.

Diesem Zerrbild des Burgstils wird die frische Kunst, die Berlin nach Wien importirt, den Spiegel vorhalten können, und in sofern sind die Wiener Gastspiele der Berliner Hauptmann-Spieler kluge und nützliche Experimente. Es scheint mir auch nicht zweifelhaft, daß ein Künstler wie Kainz sich ihm genau so anzupassen vermag, wie es seinerzeit Mitterwurzer gethan, denn er ist von den Meiningern zur Ehrfurcht vor einem künstlerischen Ensemble klug vorgeschult, und, wenn er will, gelingt ihm ein Sprung in das dichterische Revier der Bühne zum Entzücken. Aber die Götter leihen bekanntlich kein Pfand, und Herr Kainz „glaubt und wagt“ nicht immer, damit ihn ein Wunder in das schöne Wunderland trage. Ihm diese Kraft zu stärken, das wäre die Aufgabe der Direction, und es wäre traurig, wenn ihr das mit ihm und den andren „kommenden“ Männern und Frauen nicht gelänge, traurig, wenn die Lust zur Kleinmalerei, die Spaßigkeit der Wirklichkeitscontrole, die zappelnde Unruhe der Darstellung über den großen breiten ruhigen Stil, den Kunststil, den Sieg davon tragen sollte. Was für bedeutende schauspielerische Talente der Naturalismus zu Tage gefördert hat — wie kommt es, daß sie auf andrem Gebiet, dem Gebiet nicht der alten, sondern der großen, der ewigen Kunst, der Kunst Shakespeares, Goethes, Schillers, Kleists und Grillparzers so oft versagten? Weil ihre Aufgaben die geringeren, ihre Siege die wohlfeileren waren. Das vergesse man doch nie. Ein ausgezeichneter Fuhrmann Henschel war andren Tags ein miserabler Richard der Dritte und bald

darauf ein noch schlechterer Wallenstein. Frau Else Lehmann mag eine vorzügliche Hanne Schäl sein. Aber ich kenne kein Theater, deren erste Liebhaberin das Publikum und die Kritik in der Rolle nicht in Erstaunen versetzt hätte. Es giebt eben keine schlechte Hanne. Das liegt ohne Zweifel an der unheimlich echten Zeichnung dieser bestiarum maxima. Aber dergleichen zeichnet sich eben auch leicht nach. Steigt man von dieser niederträchtigen Person noch einige Stufen abwärts, dahin, wo die Verthierung sich dem Idiotenthum, dem Wahnsinn oder der völligen Monstrosität nähert — welcher Bühnenkundige weiß nicht, daß die Verrückten und die Halbthiere immer Erfolg haben? Es giebt keinen schlechten Caliban so wenig wie es einen schlechten Mime giebt. Einen Schauspieler, der als der Cretin Amandus in der „Jugend" von Halbe ungeheuer gefiel, verpflichtete der Director eines großen Stadttheaters auf diese Rolle hin schleunigst für seine Bühne, um alsbald die Erfahrung zu machen, daß er damit eine völlige Niete gezogen. Caricaturen zeichnen sich eben leichter als schöne, stolze, freie Menschenleiber, und Shakespeare erheischt eine größere Darstellungskunst als Hauptmann: wenigstens als der jetzige Hauptmann, von dem man weitaus noch nicht weiß, „was er noch Alles erreicht und ermißt, denn noch nicht aller Tage Abend ist".

Darum sei man vorsichtig mit der Einführung der Hauptmann-Jünger und -Darsteller in den Kreis der Burg. Berlin hat seine Physiognomie so gut wie Wien, und beide werden sie behalten müssen. Die Züge Wiens aber sind künstlerischer als die Berlins. Das frische Beispiel der heutigen Kunstübung in unsrer Reichshauptstadt mag der gealterten Muse der Donaustadt neue Impulse geben, und frisches Blut thut dem Burgtheater gewißlich noth. Aber mehr als ein Correctiv wird die Berliner Schule ihm nicht sein können und dürfen. Der sachliche, nüchterngesunde, so zu sagen berlinisch geartete Laube konnte dem großen Oesterreicher, dem unsterblichen Dichter Grillparzer, der in Allem sein Gegentheil war, ein neues Bühnenleben bereiten, eine völlige Auferstehung, und gleiche Erweckungsdienste leistet vielleicht die Schauspielweise Berlins derjenigen Wiens. Aber die erweckte

und verjüngte Burg wird nach demſelben „Princip“ weiter leben und wirken, wie ſie es ſeit einem Jahrhundert gethan, denn dies Princip heißt „Kunſt“. In Einzeldingen werden die Spielformen ſich ändern, ſo gewiß alles Leben ſein Kleid wechſelt; die Schale wird ſich wandeln, der Kern nicht. Eine Firma Grillparzer-Laube — der Gedanke wäre auch gar zu lächerlich! Dergleichen Gegenſätze verſchmelzen ſich nicht. Eine Firma Wien-Berlin wäre kein geringeres Unding. Lernen mögen die beiden Mächtigen von einander, und vielleicht unterjocht eins das andre. Eine Einheit aber werden ſie nicht. Warum aber wollen wir uns deſſen nicht freuen, daß ſie zwei ſind? Ein jedes giebt der Welt, was das andre nicht vermag, und das Weſen der Kunſt iſt es, vielgeſtaltig zu ſein. Das war ihr in Deutſchland möglich, wie nirgend ſonſt, und das möge es in alle Zukunft bleiben!

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

# Namen- und Sach-Register

zum

## III. Bande.

**Aeſchylus.** 9. 63.
**Aktſchlüſſe.** 366. 367.
**d'Albert,** Eugen. 143.
**Alberti,** Konrad. 425.
**Anſchütz,** Heinrich. 152. 225.
**Arent,** Wilhelm. 425.
**Arioſt.** 415.
**Auerbach,** Berthold. 249.
**Augier,** Emile. 398.

**Bach,** Johann Sebaſtian. 392.
**Bamberg,** Felix. 126. 184.
**Banks,** John. 371. 372. 374.
**Baumeiſter,** Bernhard. 241. 242.
**Bayer-Bürck,** Marie. 90. 290.
**Beethoven.** 392.
**Benedix,** Roderich. 368.
**Berg,** Franziska. 266.
**Björnſon,** Bjornſtjerne. 418.
**Birch-Pfeiffer,** Charlotte. 289.

**Bleibtreu**, Karl. 425.
**Booth**, Edwin. 394.
**Boyer**, Claude. 371.
**Brachvogel**, Emil. 253.
**Brahm**, Otto. 37.
**Browning**, Robert. 354.
**Buchholz**, Dr. Wilhelm. 274.
**Bühne.** S. Drama, Theater u. ſ. w.
**Bürck**, Auguſt. 290.
**Bürgerlich.** Das bürgerliche Trauerſpiel. 144. 150. 152. 153. 240. 241. 359.
**Bulthaupt**, Heinrich. 413. 425. 439.
**Burckhardt**, Dr. Max. 439. 440.
**Buſch**, Wilhelm. 23. 400.
**Byron**, Lord. 34. 366. 410. 415.

**Calderon.** 3. 4. 7. 98. 165. 246. 390. 391. 415.
**Calprenède**, Gautier de Coſtes, Chevalier de la. 371.
**Chamiſſo**, Adalbert von. 120.
**Chronegk**, Ludwig. 409.
**Conrad**, Michael Georg. 425.
**Conrad-Schlenther**, Frau. 432.
**Corneille**, Thomas. 75. 371.
**Crelinger-Stich**, Auguſte. 126. 135. 136. 151.

**Dahn**, Felix. 182. 206. 207.
**Dante.** 246. 391.
**Daudet**, Alphonſe. 444.
**Dawiſon**, Bogumil. 291. 307. 310.
**Deutſchland**, das junge. 283—285. 286. 287. 346. 348.
**Devrient**, Eduard. 225. 249. 290. 291.
**Devrient**, Emil. 266. 291.
**Devrient**, Otto. 266.
**Dingelſtedt**, Franz von. 92. 209. 371. 438. 439. 440.
Dingelſtedt's Bühnenbearbeitung der Shakeſpeare'ſchen Königsdramen. 438. 439.

**Dittmarſch**, Karl. 290.
**Döring**, Theodor. 287.
**Don Juan-Dichter.** 9.
**Drama.** Das griechiſche Drama. 51 u. f.
Die Technik des Dramas. 50—58. 253 u. f. 355. 363 u. f. 373 u. f.
Die Technik des deutſchen Dramas insbeſondere im Vergleich mit der Shakeſpeares und der franzöſiſchen tragédie classique. 267—270. 363 u. f. 390. 392 u. f.
Das Weſen des Dramatiſchen als die äußere Darſtellung einer inneren Bewegung. 160. 161. 259. 355.
Das Dramatiſche im Verhältniß zum Poetiſchen. Vorwort S. VIII.
Das Dramatiſche im Verhältniß zum Tragiſchen. 37 u. f.
Das Dramatiſche im Verhältniß zum Theatraliſchen. Vorwort S. VIII. IX. 162. 163. 188—192.
Das Dramatiſche im Verhältniß zum Epiſchen. 82—84. 95 u. f. 186—188. 207. 208. 334. 335. 352.
Das Verhältniß des Dramatiſchen zum Hiſtoriſchen. 192—194. 208. 209. 247 u. f. 373 u. f. 384 u. f.
Die Erforderniſſe des dramatiſchen Motivs. 233. 235. 352.
**Dramatiſch** ſ. Drama.
**Dürer**, Albrecht. 392.
**Dumas**, Alexandre, fils. 396. 397.

**Einheitendrama**, das. 318. 319.
**Ekhof**, Konrad. 313—316. 317.
**Engehauſen (Enghaus)**, Chriſtine. (Frau Hebbel.) 117. 118. 120. 152. 179. 195.
**Erckmann-Chatrian.** 428.
**Euripides.** 75.

**Fäulhammer**, Adalbert. 39. 103.
**Farinelli**, Arturo. 85. 107.
**Fitger**, Arthur. 36. 300. 357. 366. 382. 412.
**Fontane**, Theodor. 101.

**Förſter**, Dr. Auguſt. 215. 225. 236. 241—242. 440.
**Fouqué**, Friedrich de la Motte. 184. 432.
**Franck**, Kathi. 439.
**Freytag**, Guſtav. 51. 53. 54. 445.
**Friedmann**, Sigismondo. 70.
**Fröhlich**, Katharina. 39.
**Fulda**, Ludwig. 57. 436.

**Gabillon**, Ludwig. 92.
**Gabillon**, Zerline. 90. 439.
**Geibel**, Emanuel. 182. 186. 194. 206. 207.
**Genaſt**, Eduard. 225.
**Geſammtgaſtſpiel**, Münchener.
1. Vom Jahre 1854. 438.
2. Vom Jahre 1880. 309.
**Gleim**, Johann Wilhelm Ludwig. 443.
**Goethe**. Vorwort S. VIII. X. 14. 36. 40. 76. 78. 79. 91. 109. 120. 194. 244. 245. 246. 271. 289. 299. 301 u. f. 305. 306. 315. 318. 319. 387. 400. 415. 430. 447.
**Die Laune des Verliebten**. 291.
**Götz von Berlichingen**. 373.
**Clavigo**. 38. 260. 334. 357.
**Stella**. 357.
**Egmont**. 132. 152. 299. 357. 375.
**Iphigenie auf Tauris**. 26. 33. 49. 57. 66. 74. 174. 192. 357. 358.
**Torquato Taſſo**. 38. 49. 53. 54. 174. 291. 334. 357.
**Fauſt**. 78. 81. 82. 137. 150. 152. 169. 189. 192. 291. 299. 311. 358. 414. 439.
**Goethes Verhältniß zum Dramatiſchen und Tragiſchen**. 78. 79.
**Goethes poetiſche Sprache**. 66.
**Goethes Frauengeſtalten**. 78.
**Götze**, Auguſte. 214.
**Goldoni**, Carlo. 320.
**Goncourt**, Gebrüder. 432.
**Gotter**, Friedrich Wilhelm. 75.

**Gottſchall**, Rudolf von. 101. 412.
**Gozzi**, Carlo. 75.
**Grabbe**, Dietrich. Vorwort S. IX. X. 36. 115. 393.
**Grillparzer**, Franz. Vorwort S. VIII. XII. 4—110. 113. 114. 120. 192. 194. 289. 363. 394. 395. 430. 441. 447. 448. 449.
Blanca von Caſtilien. 4.
Die Schreibfeder. 4.
Wer iſt ſchuldig? 4.
Dramatiſche Pläne und Entwürfe. 4.
Die Ahnfrau. 4—32. 34. 57. 66. 366. 407.
Sappho. 31. 32—39. 41. 49. 50. 57. 61. 66. 74. 76. 77. 85. 88. 108. 355.
Der Traum ein Leben. 21. 30. 31. 35. 39. 41—46. 48. 49. 50. 58—61. 66. 91. 395.
Das goldene Vließ. 6. 31. 35. 36. 39. 48. 49. 57. 61—75. 77. 108.
Des Meeres und der Liebe Wellen. 21. 30. 31. 35. 49. 66. 75—91. 120. 192. 355. 395.
Weh dem, der lügt. 40. 91—95. 96. 108.
Libuſſa. 48. 49. 96.
Ein Bruderzwiſt in Habsburg. 39. 48. 49. 76. 77. 88. 96.
Die Jüdin von Toledo. 39. 49. 76. 88. 97—99. 100. 101. 108.
Ein treuer Diener ſeines Herrn. 35. 39. 47. 76. 88. 99—103.
König Ottokars Glück und Ende. 47. 48. 76. 77. 103—105.
Eſther. 30. 49. 105—109. 407.
Der arme Spielmann. 95.
Das Tragiſche bei Grillparzer. 32. 35 u. f.
Grillparzers poetiſche Sprache. 66—68. 88—90.
Grillparzers Familie. 40.
Grillparzer-Jahrbuch. 4. 7. 39. 40. 83. 102. 103. 107. 371. 446.
**Grimm**, Hermann. 214.
**Grohan**, Dr. 210.
**Grube**, Max. 432.

**Grunert**, Karl. 225.
**Gruppe**, Otto Friedrich. 214.
**Gutzkow**, Karl. Vorwort S. V. VII. X. 253. 281—341. 346. 349. 362. 364.
Werner. 293—296. 299. 388. 395.
Lenz und Söhne. 292. 296.
Ottfried. 297. 299.
Liesli. 298. 299.
Der Königsleutnant. 300—310. 313—315. 320. 330. 384. 386. 388.
Zopf und Schwert. 289. 300. 310—317. 318. 327. 329. 377.
Das Urbild des Tartuffe. 288. 289. 300. 318—330. 388.
Uriel Acoſta. 288. 289. 300. 308. 330—339.
Der Zauberer von Rom. 292. 339.
Die Ritter vom Geiſte. 292. 339.
Der Sadducäer von Amſterdam. 334.

**Haaſe**, Friedrich. 307—310. 411.
**Hackländer**, Friedrich. 313.
**Halbe**, Max. 81. 82. 436. 448.
**Halm**, Friedrich (Freiherr v. Münch-Bellinghauſen). 102. 305. 371. 412. 438.
**Hartmann**, Ernſt. 92. 439. 444.
**Hartmann-Schneeberger**, Helene. 439. 444.
**Hauptmann**, Gerhart. 300. 356. 357. 360. 425 u. f. 447. 448.
**Hebbel**, Frau Chriſtine (ſiehe Engehauſen).
**Hebbel**, Friedrich. Vorw. S. VIII. XII. 63. 75. 88. 113—217. 238. 239. 241. 244. 275. 330. 363. 395. 422.
Judith. 113. 122—139. 160. 168. 173. 178.
Genoveva. 122. 139—142. 143. 144. 173. 178. 179.
Maria Magdalene. 113. 143—155. 158. 160. 178. 203. 240. 241. 359.
Julia. 122. 155—162. 166. 170. 177.
Ein Trauerſpiel in Sicilien. 142.
Der Rubin. 142. 143.

Der Diamant. 142.
Herodes und Mariamne. 163—170. 178.
Michel Angelo. 170.
Agnes Bernauer. 170—174. 178. 275.
Gyges und ſein Ring. 137. 174—178. 191.
Die Nibelungen. 63. 75. 88. 126. 137. 178—210. 216.
Demetrius. 210—216.
Moloch. 208.
Dramaturgiſche Reflexionen und Theorien Hebbels. 135—137. 138. 139. 144. 153. 191 u. f. 203. 208.
Hebbels poetiſche Sprache. 153. 154. 159. 194—197.
**Hebenſtreit**, Wilhelm. 3.
**Heine**, Heinrich. 120. 283. 285. 346.
**Held**, der dramatiſche. 38 u. f. 228—230. 259. 260. 262. 330. 334. 335. 350. 351. 362.
**Hell**, Theodor. 290.
**Hellmuth-Bräm**, Wilhelm. 225.
**Henckell**, Karl. 425.
**Heydrich**, Moritz, 241. 248. 274. 277.
**Heyſe**, Paul. 91. 412.
**Hölderlin**, Friedrich. 37.
**Hoffmann**, Ernſt Theodor Amadeus. 20. 273.
**Hoffmeiſter**, Karl. 210.
**Holbein**, Franz von. 162. 389.
**Holſtein**, Franz von. 311.
**Horvath**, Karl. 92.
**Hoſäus**, Wilhelm. 206.
**Houwald**, Ernſt. 14. 16. 19. 31. 229. 233.

**Jambus.** Der Jambus als das tragiſche Versmaß der Deutſchen. 26—30.
**Ibſen**, Henrik. 37. 203. 239. 356. 358. 360. 408. 414. 417 u. f. 428. 429.
**Jerrmann**, Eduard. 291.
**Iffland**, Auguſt Wilhelm. 4. 240. 319. 360.
**Immermann**, Karl. 177.

**Kainz**, Joseph. 92. 429. 447.
**Kean**, Charles. 406. 411.
**Keller**, Gottfried. 91.
**Kilian**, Dr. Eugen. 68. 69.
**Kleist**, Heinrich von. Vorwort S. VIII. 37. 91. 109. 110. 114. 120. 194. 262. 263. 270. 430. 447.
Das Käthchen von Heilbronn. 120. 189. 363. 389. 400. 407.
Der zerbrochene Krug. 325.
Die Herrmannsschlacht. 262.
Prinz Friedrich von Homburg. 57. 268. 363. 407. 408. 409.
Penthesilea. 68.
Die Familie Schroffenstein. 262.
**Klinger**, Maximilian. 75. 155.
**Körner**, Theodor. 222.
**Kuh**, Emil. 39. 85. 118. 119. 126. 195.
**Kühne**, Gustav. 214. 283.
**Kunst**, Wilhelm. 291. 348.
**Künstlerdramen.** Das Undramatische und Widerspruchsvolle in den sog. Künstlerdramen. 304—306. 382 u. f.
**Kürnberger**, Ferdinand. 41. 46. 385.
**Küstner**, Karl Theodor von. 161.

**Landmann**, Carl. 70.
**Laube**, Heinrich. Vorwort S. V. VI. VII. X. XI. 31. 39. 58—61. 74. 90. 91. 92. 103. 106. 113. 114. 161. 209. 212. 214. 253. 283. 305. 343—402. 410. 437 u. f. 448. 449.
Gustav Adolf. 348. 362. 365.
Moritz von Sachsen. 348.
Monaldeschi. 348—362. 364. 370.
Die Karlsschüler. 305. 368. 376. 380—389.
Struensee. 363. 366. 368. 370.
Graf Essex. 364. 365. 366. 367. 368. 369—376.
Montrose. 366. 367. 368.
Prinz Friedrich. 364. 365. 366. 376—380.
Rococo. 364.

Gottſched und Gellert. 368.
Der Statthalter von Bengalen. 364. 368. 387. 388.
Böſe Jungen. 387.
Demetrius. 214. 364. 365. 369. 370.
Laubes Bühnentechnik. 363—369. 388—401.
**Lehmann**, Elſe. 448.
**Lenau**, Nicolaus. 120.
**Lenſing**, Eliſe. 117. 118. 120.
**Leſſing**. Vorwort S. VIII. 268. 371. 389. 393.
Minna von Barnhelm. 54. 55. 95. 311. 323. 359. 363. 369. 395.
Emilia Galotti. 54. 55. 136. 233. 363. 369. 395.
Nathan der Weiſe. 393.
Leſſing als Schöpfer der Technik des modernen deutſchen Dramas. 389. 393.
**Levi-Henle**, Eliſe. 318.
**Lewinsky**, Joſef. 92. 232. 266. 267. 439. 445.
**Lewinsky**, Olga. 439.
**Liebe**, Alexander. 266.
**Liliencron**, Detlev von. 425.
**Lindau**, Paul. 288. 318. 321.
**Lindner**, Albert. 412.
**Lindpaintner**, Peter Joſeph von. 222.
**Liszt**, Franz. 386.
**Littrow-Biſchoff**, Auguſte von. 106.
**Lope de Vega**. 85. 86. 97. 98. 102. 107. 391.
**Lothar**, Rudolf. 434. 435.
**Lotheiſſen**, Ferdinand. 322.
**Loewe**, Karl. 101.
**Ludwig**, Otto. Vorwort S. VIII. 115. 122. 138. 171. 174. 219—280. 289. 363.
Die Geſchwiſter. 222. 223.
Die Rechte des Herzens. 272.
Das Fräulein von Scuderi. 272—274.
Der Erbförſter. 148. 221. 222. 223. 225—244. 262. 270. 271. 274. 275. 276. 277. 359. 408.

Die Makkabäer. 138. 223. 244—271. 275. 277.
Agnes Bernauer. 174. 274. 275. 276. 277.
Die Torgauer Haide. 277.
Zwischen Himmel und Erde. 221. 222. 223 239. 272. 275. 277.
Thüringer Naturen. (Die Heitereithei und ihr Widerspiel.) 223. 271.
Das Märchen vom todten Kinde. 272.
Tiberius Gracchus. 279. 280.
Christophorus, ein Mysterium. 278. 279.
Shakespeare-Studien. 233. 235. 245.
**Lustspiel.** Zur Charakteristik des Lustspiels. 319. 323. 324. 325. 326. 329. 330.
**Lüttichau,** von. Intendant. 290.

**Waltitz,** Franz Friedrich. 214.
**Warteisteig,** Max. 214.
**Watkowsky,** Adalbert. 102.
**Meininger,** die. 25. 31. 32. 225. 242. 356. 363. 400 u. f. 418. 437. 438. 447.
**Mendelssohn,** Felix. 222.
**Menzel,** Wolfgang. 101. 283.
**Meyer,** Konrad Ferdinand. 443.
**Minor,** Jacob. 446.
**Mitterwurzer,** Friedrich. 92. 439. 445. 447.
**Molière.** 95. 318—323. 391.
**Moral.** Die Moral und das Kunstwerk. 155. 156. 158.
**Moreto.** 3. 95.
**Mörike,** Eduard. 210.
**Mosen,** Julius. 380.
**Mosenthal,** Salomon Hermann von. 253. 305.
**Mozart.** 9. 305. 306. 315.
**Müllner,** Adolf. 14. 16—19. 25. 31. 34. 229. 233.
**Münchener Gesammtgastspiel** s. Gesammtgastspiel.
**Mundt,** Theodor. 283. 346.
**Mythus.** Das Mythische und Magische auf dem Theater. 168. 169. 186—192.

**Naturalismus.** Vorwort VI. 356. 401. 414 u. f. 423. 424 u. f. 434 u. f. 447.
**Nibelungenlied,** das. 184—188.
**Nicolai,** Chriſtoph Friedrich. 436.

**Oberammergauer Paſſionsſpiele.** 168.
**Oehlenſchläger,** Adam. 116.

**Place théatrale.** 327—329.
**Platen,** Graf Auguſt von. 23. 26. 178.
**Poppe,** Roſa. 74.
**Prölß,** Johannes. 346. 348.
**Prutz,** Robert. 232.

**Racine.** 107.
**Rafael.** 305. 306. 315. 415.
**Raupach,** Ernſt. 178—184. 197. 206. 207.
**Rembrandt.** 415. 444.
**Rettich,** Julie geb. Gley. 90. 267.
**Rittner,** Rudolf. 429.
**Robert,** Emmerich. 92.
**Rötſcher,** Theodor. 161.
**Rojas,** Francisco de. 102.
**Roſcher,** Wilhelm. 20.
**Roſenkranz,** Karl. 371.
**Rouſſeau,** Emil. 118.
**Rubens.** 415.
**Rückert,** Friedrich. 120. 166.

**Sachs,** Hans. 100.
**Sand,** George. 442.
**Sandrock,** Adele. 74. 90.
**Sardou,** Victorien. 398.
**Sauer, Auguſt.** 102. 106.
**Scenenwechſel.** 327—329.
**Scherer,** Wilhelm. 101.

**Schickſalstragödie.** Die Schickſalstragödie und ihre Vertreter. 5—19. 230—232.

**Schiller.** Vorwort S. VIII. X. 14. 20. 21. 23. 24. 28. 36. 54. 57. 109. 116. 120. 244. 245. 246. 247. 248. 251. 252. 268—270. 289. 305. 306. 356. 357. 361. 363. 373. 376. 384 u. f. 389. 393. 394. 400. 415. 430. 434. 444. 447.

Die Räuber. 19. 20. 38. 53. 86. 136. 268. 269. 355. 381. 383. 384. 407. 445.

Fiesco. 103. 160. 260. 269. 381. 384. 406.

Kabale und Liebe. 19. 53. 78. 79. 144. 145. 150. 236. 240. 241. 256. 351. 359. 369. 381. 382. 383. 395. 411. 429. 435.

Don Carlos. 27. 231. 251. 384.

Wallenſtein. 27. 63. 75. 103. 118. 132. 151. 192. 233. 234. 251. 269. 325. 358. 360. 381. 393. 407. 408. 409. 438. 442. 443. 448.

Maria Stuart. 52. 53. 86. 87. 251. 268. 351. 357. 360. 369. 375. 411.

Die Jungfrau von Orléans. 189. 190. 268. 269. 357. 358. 387. 393. 394. 400. 411.

Die Braut von Meſſina. 13 u. f. 37. 57. 74. 179. 201. 269. 329. 438.

Wilhelm Tell. 53. 132. 231. 251. 253. 254. 260. 269. 270. 368. 381. 393. 400. 408.

Demetrius. 132. 210—216. 269. 270. 364. 370.

Schillers Bühnenbearbeitung des „Macbeth“. 179.

Schillers poetiſche Sprache. 21. 22.

Schiller-Verein. 20.

**Schlegel,** Auguſt Wilhelm von. 361.

**Schlenther,** Dr. Paul. 427. 440.

**Schmidt,** Erich. 223. 276.

**Schmidt,** Friedrich Ludwig. 293.

**Schmidt,** Julian. 263. 288. 329.

**Schneider,** Wilhelm. 241. 242.

**Schönfeld,** Louiſe. 439.

**Schoppe**, Amalie. 116. 117.
**Schreyvogel**, Josef (Karl August West). 3. 4. 7. 18.
**Schröder**, Friedrich Ludwig. 59.
**Schröder**, Sophie. 74.
**Schuld**. Tragische „Schuld" oder tragische „Verstrickung" (Collision)? 201. 202. 373 u. f. 377 u. f.
**Seebach**, Marie. 291.
**Seydelmann**, Karl. 291.
**Shakespeare**. Vorwort S. VIII. X. 7. 52. 120. 244. 245. 246. 247. 248. 251. 252. 267. 268. 269. 270. 289. 299. 319. 323. 356. 360. 363. 390. 391. 392. 395. 409. 415. 419. 425. 426. 430. 434. 438. 439. 447. 448.
König Johann. 248.
König Heinrich der Vierte. 95. 392. 393.
König Heinrich der Sechste. 38. 97. 260. 334.
König Richard der Dritte. 38. 105. 192. 260. 351. 411. 445. 447.
Die „Historien" im Allgemeinen. 392. 438. 439.
Julius Caesar. 55. 400. 406. 407. 408. 409.
Coriolan. 248. 260.
Romeo und Julia. 75. 76. 77. 81. 82. 120. 233. 234. 299. 351. 355. 358. 368. 369. 392. 425.
Othello. 120. 136. 192. 228. 229. 299. 351. 355. 392.
Hamlet. 9. 38. 55. 56. 260. 334. 369. 392.
König Lear. 55. 167. 192. 195. 299. 354. 358. 369. 392. 409.
Macbeth. 38. 104. 151. 192. 234. 260. 351. 368. 369. 392. 409.
Cymbelin. 368.
Viel Lärmen um Nichts. 95. 410. 411.
Was Ihr wollt. 95. 400. 407.
Ein Wintermärchen. 387. 406. 432.
Shakespeare und die Geschichte. 247. 248. 251.
Shakespeare-Gesellschaft. 427.
**Siegert**, Georg. 182. 206.

**Sievers**, Otto. 214.
**Sonnenthal**, Adolf. 442 u. f.
**Sophokles**. 12. 13. 14. 18. 19. 51. 74. 78. 173. 192.
**Sorma**, Agnes. 429.
**Sprache**. Das Weſen der poetiſchen Sprache im Drama. 153. 154. 352—361.
Vers oder Proſa? 355—361.
Jambus und Trochaeus im deutſchen Drama. 21—30.
Die poetiſche Sprache Grillparzers. 66—68. 88—90.
Die poetiſche Sprache Hebbels. 153. 154. 159. 194—198.
**Stern**, Adolf. 223.
**Storm**, Theodor. 91.
**Strindberg**, Auguſt. 428.
**Sudermann**, Hermann. 57. 300. 436. 444.
**Symboliſch**. Das Symboliſche im Drama und ſeine theatraliſche Darſtellung. 96. 139 u. f. 171.

**Technik** ſ. Drama.
**Teweles**, Heinrich. 216.
**Theater**.
Bayreuth. Feſtſpielhaus. 169.
Berlin. Kgl. Schauſpielhaus. 168. 210. 235. 405. 432.
Deutſches Theater. 92. 97. 241. 309. 411. 429.
Leſſing-Theater. 436.
Reſidenz-Theater. 399.
Bremen. Stadttheater. 25. 105.
Breslau. Stadttheater. 105. 348.
Chriſtiania. Norwegiſches Theater. 418.
Dresden. Kgl. Hoftheater. 90. 225. 266. 277.
Frankfurt a. M. Stadttheater. 287. 301.
Hamburg. Stadttheater. 92.
Thalia-Theater. 299.
Köln. Stadttheater. 105.
Leipzig. Stadttheater. 241. 389. 398.
Mannheim. Großh. Hoftheater. 97.
Meiningen. Herzogl. Hoftheater ſ. Meininger, die.

**München.** Kgl. Hoftheater. 97. S. auch Gesammtgastspiel, Münchener.
**Prag.** Deutsches Landestheater. 97.
**Stuttgart.** Kgl. Hoftheater. 348.
**Weimar.** Großh. Hoftheater. 209.
**Wien.** K. K. Hofburgtheater. Vorwort VI. 58. 90. 92. 93. 99. 141. 152. 209. 225. 241. 266. 346. 389. 390. 394. 395. 439 u. f.
Stadttheater. 376. 389. 395. 398. 399.
**Theater** s. im Uebrigen unter Drama u. s. w.
**Tieck,** Ludwig. 179. 291.
**Tolstoi,** Graf Leo. 414. 417. 424.
**Törring,** Graf. 171.
**Tragisch.** Ueber das Wesen des Tragischen. 201. 202. 374 u. f.
Tragische Schuld s. Schuld.
Tragische Nothwendigkeit. 233—235. 376 u. f.
Das Tragische bei Grillparzer. 32. 35 u. f.
Das bürgerliche Trauerspiel. 144. 150. 152. 153. 240. 241. 359.
Im Uebrigen s. Drama.
**Trauerspiel** s. Drama, Tragisch u. s. w.
**Tristan l'Hermite.** 166.
**Trochaeus.** Der Trochaeus im deutschen Drama und sein Verhältniß zur deutschen Sprache. 22—30.

**Uechtritz,** Friedrich von. 177.
**Uhland,** Ludwig. 36. 116.
**Urspruch,** Anton. 391.

**Vers.** Vers und Prosa im Drama s. Sprache.
**Vischer,** Friedrich Theodor. 197.
**Volkelt,** Johannes. 32. 39. 94.
**Voltaire.** 41. 166.
**Voß,** Richard. 57. 300. 412.

**Wagner,** Richard. 63. 64. 76. 142. 167. 169. 188. 189. 190. 191. 201. 207. 278. 348. 386. 388. 391. 392. 424.

**Wahlmann**, Eleonore. 74.
**Waldmüller**, Robert. 206.
**Weber**, Carl Maria von. 392. 410.
**Weigl**, Joſeph. 222.
**Werner**, Zacharias. 14—17. 19. 31.
**Werther**, Carl Ludwig. 371.
**Weſſely**, Joſefine. 92.
**Weſt** ſ. Schreyvogel.
**Wienbarg**, Ludolf. 283. 346.
**Wilbrandt**, Adolf. 182. 206. 207. 412. 440.
**Wildenbruch**, Ernſt von. 36. 57. 274. 300. 328. 413.
**Winkler**, Theodor Karl Gottfried, Hofrath. (Theodor Hell.) 290.
**Winter**, Peter von. 222.
**Wohlmuth**, Bernhard. 305.
**Wolff**, Pius Alexander. 407. 410.
**Wollheim da Fonſeca.** 305.
**Wolter**, Charlotte. 74. 90. 439. 444. 445. 446.
**Wunder.** Das Wunder im Drama und auf der Bühne. 188—191.

**Zabel**, Eugen. 391.
**Ziegler**, Clara. 74.
**Zimmermann**, Robert. 7. 102. 106. 107.
**Zola**, Emile. 414. 417. 418. 424.
**Zufall.** Der Zufall in der Tragödie. 9. 10 u. f. 151. 233—235.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

## Dramaturgische Litteratur aus dem Verlage der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

**Bulthaupt, H.,** Dramaturgie des Schauspiels. * Lessing, Goethe, Schiller, Kleist. 7. Aufl. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — — — ** Shakespeare. 6. Aufl. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — — — *** Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube. 5. Aufl. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — Gerold Wendel. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Eine neue Welt. Drama. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Der verlorene Sohn. Schauspiel. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Timon von Athen. Trauerspiel. *M.* 1,60, Orig.-Ebd. *M.* 2,60.
— — Die Malteser. Tragödie. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

---

**Allmers, H.,** Elektra. Drama in einem Aufzuge. Musik von Albert Dietrich. 2. Aufl. Broch. *M.* 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
— — Herz und Politik. Dramatisches Zeitidyll. Broch. *M.* 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
**Augier, E.,** Der Schierling. Lustspiel in 2 Aufz. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 2,20.
— — Philiberte. Lustspiel in 3 Aufzügen. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
**Lord Byron's** Marino Faliero. Für das Meiningen'sche Hoftheater übersetzt und bearbeitet von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—.
— — Manfred, dram. Dichtung, aus ihrem Grundgedanken erklärt von einem Theologen. Broch. *M.* 1,—.
**Dalwigk, Frhr. R. von,** Chronik des alten Theaters in Oldenburg (1833—1881). Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,80.
**Engel, Karl,** Zusammenstellung der Faustschriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884. Der Bibliotheca Faustiana 2. Aufl. *M.* 18,—.
**Fitger, A.,** Die Hexe. Trauerspiel. 6. Aufl. *M.* 2,—, in Or.-Einb. *M.* 3,—.
— — Von Gottes Gnaden. Trauersp. 3. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Die Rosen von Tyburn. Trauersp. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
**Girndt, Otto,** Das Reich des Glücks. Geschichtl. Trauerspiel. *M.* 2,—.
— — Dankelmann. Trauerspiel. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Von der Königl. Hoftheater-Intendanz in München 1880 mit dem Preise gekrönt.
**Grube, Max,** Christian Günther. Schausp. in 5 Akten. *M.* 2, Orig.-Einb. *M.* 3.
— — Strandgut. Schauspiel in einem Act. Broch. *M.* 1,—.
**Itzerott, Marie,** Aglaia. Dramat. Gedicht in 3 Akten. Broch. *M.* 1,—.
**Minding, J.,** Papst Sixtus der Fünfte. Tragödie in 5 Aufz. Für die Bühne bearbeitet von Cl. Rainer und Aug. Becker. 2. Aufl. *M.* 2,80.
**Mosen, J.,** Der Sohn d. Fürsten. Trauersp. in 5 Aufz. Orig.-Einbd. *M.* 2,40.
— — und **Adolf Stahr,** Ueber Goethe's Faust. Broch. *M.* 2,50.
**Ruseler, G.,** Gudrun. Schauspiel. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
**Schwartz, Rudolf,** Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters. Eine litterarhistor. Untersuchung. 2. durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. *M.* 4,—.
**Wehl, Feodor,** Dramaturgische Bausteine. Gesammelte Aufsätze. Aus dem Nachlasse Wehls herausgegeben von Eugen Kilian. Broch. *M.* 2,40, in Orig.-Einbd. *M.* 3,40.
**Wolff,** Dr. **E.,** Zwei Jugendlustspiele von Heinr. v. Kleist. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
**Zabel, Eugen,** Zur modernen Dramaturgie. I. Band. Studien und Kritiken. Deutschland. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — II. Band. Das Ausland. Broch. *M.* 5.—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.

## Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

**Allmers, H.**, Sämtliche Werke. 6 Bände *M.* 15,—. In 4 Original-Prachtbänden *M.* 19,—.
— — Dichtungen. 3. Aufl. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
— — Marschenbuch. Land- und Volksbilder aus den Marschen der Weser und Elbe. 3. durchgesehene und vermehrte Aufl. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Römische Schlendertage. 9. illustrierte Aufl. mit 20 Vollbildern. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Aus längst und jüngst vergangener Zeit. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
**Appell, J. W.**, Werther u. seine Zeit. 4. Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
**Bulthaupt, H.**, Durch Frost und Gluthen. Gedichte. 3. vermehrte Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
**Fitger, A.**, Fahrendes Volk. Gedichte. 4. Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Ebd. *M.* 5,—.
— — Winternächte. Gedichte. 4. Aufl. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
— — Roland und die Rose. 2. Aufl. Eleg. broch. *M.* —,50.
**Murad Efendi**, Nassreddin Chodja. Ein osmanischer Eulenspiegel. 4. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in Pracht-Einbd. *M.* 3,—.
— — Balladen und Bilder. 3. Aufl. *M.* 2,—, in Prachtband *M.* 3,—.
— — Ost und West. Gedichte. 3. Aufl. *M.* 4,—, in Prachtband *M.* 5,—.
**Poppe, Franz**, Zwischen Ems u. Weser. Land u. Leute in Oldenburg und Ostfriesland. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Album Oldenburgischer Dichter. Festgabe. 2. neu bearbeitete u. ergänzte Aufl. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
— — Am Lebensborn. Gedichte. Broch. *M.* 3,— in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
**Rittershaus, Emil**, Buch d. Leidenschaft. 4. Aufl. *M.* 2,—, Prachtbd. *M.* 3,—.
— — Aus den Sommertagen. 4. Aufl. Mit Portrait des Dichters von Prof. Ludw. Knaus. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
**Roland, E.**, Italienische Landschaftsbilder. Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
— — Gedichte. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 3,—.
**Salomon, Dr. L.**, Spaziergänge in Süditalien. Mit vielen Illustrationen. Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 4,—.
— — Geschichte des deutschen Zeitungswesens. 2 Bde. Band I. Broch. *M.* 3.—. Bd. II. erscheint Anfang d. J. 1900.
**Schinz, Dr. Hans**, Deutsch-Südwest-Afrika. Mit einer Karte u. vielen Abbildungen. *M.* 18,—, in Orig.-Einbd. *M.* 20,—.
**Stahr, Ad.**, Ein Jahr in Italien. 4. Aufl. 5 Thle. Broch. *M.* 15,—, in 2 eleg. Orig.-Einbänden *M.* 18,—.
— — Herbstmonate in Ober-Italien. Supplem. zu des Verf. „Ein Jahr in Italien". 3. Aufl. 2 Thle. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,50,
— — Goethes Frauengestalten. 8. Aufl. 2 Bände. Broch. *M.* 6,—. in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 8,—.
— — G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. 9. vermehrte und verbesserte Aufl. 2 Bände. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
— — Weimar u. Jena. 3. Aufl. Broch. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
**Volksbote.** Volkskalender. Mit vielen Illustrationen. *M.* —,50.
**Wolff, Eugen**, Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtl. Entwicklung. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
**Zimmermann, Dr. Alfred**, Geschichte der preußisch-deutschen Handelspolitik, aktenmäßig dargestellt. Broch. *M.* 16,—, Or.-Ebd. *M.* 18,—.
— — Blüthe und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien. Gewerbe- und Handelspolitik dreier Jahrhunderte. 2. Aufl. *M.* 6,—.
— — Kolonialgeschichtl. Studien. Broch. *M.* 6,—, Orig.-Ebd. *M.* 7,—.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

JUL 31 1915

7 Oct'64 BK

REC'D LD

SEP 30'64-1 PM

30m-6,'14